Jahrbuch

der

Musikbibliothek Peters

für

1918

Herausgegeben

von

Rudolf Schwartz

Fünfundzwanzigster Jahrgang

LEIPZIG
Verlag von C. F. Peters
1919

Dieser Nachdruck erfolgt mit Genehmigung des Verlages
C. F. PETERS Frankfurt – London – New York
KRAUS REPRINT LTD.
VADUZ
1965

Printed in Germany

Lessing-Druckerei Wiesbaden

INHALT

Bibliotheksordnung

1.

Die Bibliothek ist — mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage — täglich von 9—12 und 3—6 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Die Besichtigung der Bibliotheksräume, sowie der Bilder und Autographen ist von 11—12 Uhr gestattet.

Während des Monats August bleibt die Bibliothek geschlossen.

2.

Die Benutzung der Lesezimmer ist, soweit der Raum reicht, jedem (Damen wie Herren) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur in den Lesezimmern benutzt werden und sind nach der Benutzung dem Bibliothekar zurückzugeben.

Jahresbericht

Die Musikbibliothek Peters konnte am 2. Januar 1919 auf ihr 25jähriges Bestehen zurückblicken. Den Tag festlich zu begehen, dazu bot der Ernst der Zeit keinen Raum. In Dankbarkeit gedenkt aber die Bibliothek ihres verstorbenen Stifters, Dr. Max Abraham, der am gleichen Tage vor 25 Jahren sein Werk der Öffentlichkeit übergab. Die Frage, ob das Institut in dem verflossenen Vierteljahrhundert die ihm gestellten Aufgaben: den Musikern das gesamte, für ihre Studien notwendige geistige Rüstzeug an die Hand zu geben, erfüllt hat, kann natürlich an dieser Stelle nicht erörtert werden, ebensowenig wie die Frage nach der Bedeutung der Stiftung für die Musik und ihre Wissenschaft. Doch dürfte ein zusammenfassender Überblick über den äußeren Betrieb weitere Kreise interessieren.

Betriebsjahre	Zahl der Benutzer	Zahl der entliehenen Werke
1894—1898	20509	42952
1899—1903	20408	49371
1904—1908	20962	56424
1909—1913	22252	60397
Summa: 1894—1913	84131	209144

Dazu kommen jährlich noch etwa 600 Personen, die nur Zeitungen lasen oder die Handbibliothek im Lesezimmer benutzten, sodaß also der Gesamtbesuch in den ersten zwanzig Jahren auf rund 96000 Personen zu veranschlagen ist.

Wie sehr der Betrieb unter der Einwirkung des Weltkrieges gelitten hat, dafür sind die folgenden Zahlen das sprechendste Zeugnis:

Betriebsjahr	Zahl der Benutzer	Zahl der entliehenen Werke
1914	3629	10234
1915	2093	5595
1916	1998	5405
1917	1703	4162
1918	1524	4434
Summa: 1914—1918	10947	29830

Die Zahl der übrigen Besucher ergibt in den Kriegsjahren ein Mehr von nur rund 2000 Personen, fiel also von jährlich 600 auf 400. Erfreulicherweise haben sich aber Besuch und Benutzung der Bibliothek nach dem Waffenstillstand so sehr gehoben, daß hoffentlich bald wieder mit den alten Zahlen zu rechnen sein wird.

Die Bibliotheksbestände haben sich ungefähr verdoppelt; die Bibliothek zählt jetzt rund 18000 Bände.

Der Schwerpunkt der Neuanschaffungen liegt nach wie vor in den Erscheinungen der Gegenwart, doch wird wie bisher der modernen Musikpraxis gegenüber eine gewisse Zurückhaltung bewahrt, da nicht die Absicht besteht, das Neue allein des Neuen willen anzuschaffen; es werden vielmehr nur solche Werke ausgewählt, die sich entweder im Konzertsaal oder auf der Bühne durchgesetzt haben, oder die ihrer inneren Beschaffenheit wegen den Ankauf wünschenswert erscheinen lassen.

Durch diese Beschränkung war es möglich, die rückwärtige Verbindung mit der älteren Musikpflege sachgemäß auszubauen. Denn jede musikwissenschaftliche Grundlegung bleibt ohne die Kenntnis der Denkmäler der vergangenen Zeiten ein Unding. Das gilt sowohl für die musikalische Theorie wie für die Praxis. Die Verwaltung war daher in erster Linie auf Anschaffung der Quellenwerke bedacht. Die Schriften der Musiktheoretiker dürften, soweit sie gedruckt sind, in fast lückenloser Reihe von Gafurius an jetzt vorhanden sein. Auch für das zum Verständnis der alten Musikpraxis erforderliche Anschauungsmaterial wurde gesorgt. Die Bibliothek besitzt eine schöne Sammlung von Neumenblättern (lateinische und byzantinische) aus dem 11. bis 15. Jahrhundert, ferner gedruckte Lauten- und Orgeltabulaturen, dazu zahlreiche Originaldrucke von Musikalien aus dem 16.—18. Jahrhundert (darunter je einen Petrucci und Verovio), also ein Anschauungsmaterial, das unter Hinzunahme der bekannten Faksimile-Ausgaben: Paléographie musicale, Monumenti Vaticani, Roman de Fauvel, Cent motets und der anderen einschlägigen Werke (Molitor, Riemann usw.), den Studierenden die Möglichkeit gibt, das ganze Gebiet: Notenschrift und Notendruck an Hand des auf der Bibliothek befindlichen Materials aus eigener Anschauung studieren zu können.

In der gleichen Weise wurden die übrigen Fächer ausgebaut. Auch hier galt überall als leitender Grundsatz: die für die Entwicklung bedeutsamsten Erscheinungen möglichst im Original zu besitzen. Willkommene Ergänzungen dazu bieten die verschiedenen „Denkmäler der Tonkunst". Mit reichem Quellenmaterial kann namentlich die Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts belegt werden. Beinahe vollständig sind die Erstdrucke der Werke Beethovens und Schuberts vertreten.

Die Haupterwerbungen dieser Antiquaria wurden in den verschiedenen Jahrbüchern einzeln namhaft gemacht. Im vergangenen Jahre kamen hinzu: Schütz Heinrich, Psalmen Davids, Dreßden 1661; Ferrari, Domenico, Violinsonaten, Op. 1. Paris, Aux adresses ordinaires, Op. 2. Amsterdam, Hummel,

Op. 3. Paris, Bayard etc. Op. 4. Paris, Le Duc, Op. 5. Paris, l'Editeur, Op. 6. Paris, Le Duc. Bach, Johann Christian, Klavierkonzerte, Op. 1. London, Preston and Son, Op. 7. Amsterdam, Hummel. Dauvergne, Les Troqueurs [Partitur]. Paris, L'Auteur. Gaveaux, Léonore ou L'amour conjugal [Partitur]. Paris, Mad^me^ Duhan [überklebt]. Paradis, Maria Theresia, Deutsches Monument Ludwigs des Unglücklichen, Wien und Prag 1793. Darüber wurde aber die moderne Musik nicht vernachläßigt. Neu einverleibt wurden die **Orchester-Partituren:** Pfitzner, Hans, Palestrina; Kaun, H., Op. 92. Erste Suite; Széll, Georg, Op. 4. Variationen über ein eigenes Thema; Wetzler, Hermann Hans, Op. 7. Ouvertüre zu Shakespeare's „Wie es euch gefällt"; Wolf, Hugo, Dem Vaterland; Frühlings-Chor aus Manuel Venegas, ferner: Straesser, Ewald, Op. 12, Nr. 2. Streichquartett; Pfitzner, Hans, Op. 27. Violinsonate; die **Klavierauszüge:** d'Albert, Eugen, Der Stier von Olivera; Mraczek, Joseph Gustav, Aebelö; Klose, Friedrich, Der Sonne Geist; Wolf, Hugo, Manuel Venegas, Opernfragment.

Über die Autographenbestände ist im vorigen Jahrbuch eingehend berichtet worden. Die Bildersammlung umfaßt rund 1600 Nummern. Die Zahl der Textbücher beläuft sich auf rund 2400.

Wie die Verwaltung nach besten Kräften bemüht gewesen ist, das ihr anvertraute Gut zu pflegen, so hofft sie auch in Zukunft das Institut auf der Höhe zu halten und es dem Ideale entgegenzuführen, das seinem Stifter vorgeschwebt hat.

Mit dem abgelaufenen Verwaltungsjahre schied aus Altersrücksichten Herr Geheimrat Dr. W. Göhring aus dem Kuratorium, dem er nahezu 20 Jahre angehört hat. Es ist der Bibliothek eine freudige Pflicht, dem Scheidenden für alle seine Bemühungen um die Verwaltung der Stiftung, denen er sich als Vertreter des Rates der Stadt Leipzig die Jahre hindurch in selbstloser Weise unterzogen hat, auch an dieser Stelle verbindlichst zu danken. Sein Name wird mit dem Institute dauernd verbunden bleiben.

Am 11. November 1918 starb der älteste und treueste Besucher der Bibliothek, Professor Richard Hofmann. Obwohl eine anerkannte Autorität auf dem Gebiete der Instrumentenkunde und der Instrumentation war er doch unermüdlich bestrebt, sein reiches Wissen durch die ihm auf der Bibliothek gebotenen Mittel zu vertiefen und zu erweitern. Ein leuchtendes Beispiel für die Jugend, daß des Lernens kein Ende ist.

Die Liste der am meisten gelesenen Werke erscheint diesmal in wesentlich veränderter Form; sie trägt erfreulicherweise rein deutsche Züge.

A. Theoretisch-literarische Werke: Allgemeine Deutsche Musikzeitung, Berlin (45 mal); Berühmte Musiker. Lebens- und Charakterbilder. Hrsg. v. H. Reimann (38); Handbücher der Musiklehre. Hrsg. v. Scharwenka (38); Neue Musik-Zeitung (35); Signale für die musikalische Welt (28); Neue Zeitschrift für Musik (26); Bekker, Beethoven (25); Dommer-Schering, Handbuch der Musikgeschichte (21); Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (20); Pazdirek, Franz, Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker (20); Ramann, L.,

Franz Liszt. Als Künstler und Mensch (17); Nagel, W., Beethoven und seine Klaviersonaten (17); Hofmeister, Fr., Verzeichnis sämtlicher im Jahre 1852—1917 in Deutschland und in den angrenzenden Ländern erschienenen Musikalien (16); Spitta, Philipp, Johann Sebastian Bach (16); Riemann, H., System der musikalischen Rhythmik und Metrik (15); Thayer-Riemann, Ludwig van Beethovens Leben (14); Bülow, Hans v., Briefe und Schriften (13); Jahn-Deiters, W. A. Mozart (13); Riemann, Große Kompositionslehre (13).

Je 12 mal: Allgemeine Musikalische Zeitung. (Breitkopf & H.); Chrysander, Händel; Kalbeck, Johannes Brahms; Köstlin, Geschichte der Musik im Umriß. Hrsg. v. Nagel; Monatshefte für Musik-Geschichte; Riemann, H., Analysen von Beethovens Klaviersonaten; Riemann, H., Handbuch der Musikgeschichte; Riemann, H., Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts.

Je 11 mal: Niemann, Walter, Das Klavierbuch. Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister; Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft; Weissmann, Ad., Chopin.

Je 10 mal: Dahms, Walter, Schubert; Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Hrsg. v. Kretzschmar; Naumann, Emil, Illustrierte Musikgeschichte. Hrsg. v. Schmitz; Storck, Karl, Geschichte der Musik.

B. **Praktische Werke**: Denkmäler deutscher Tonkunst. I. Folge (36 mal); Wagner, Rich., Tristan und Isolde, Klavier-Auszug (32); Bach, Joh. Seb., Kirchen-Kantaten, Gesamt-Ausgabe (19); Wagner, Rich., Tristan und Isolde, Partitur (18); Bach, C. Ph. E., Sechs Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber. (Erste bis Sechste Sammlung 1779—1787) (13); Haydn, Jos., 9 Symphonien, Bd. 1—3, (Edition Peters) (13).

Je 12 mal: Beethoven, Ludw. van, Symphonie Nr. 8, Partitur; Denkmäler der Tonkunst in Bayern; Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

Je 11 mal: Haydn, Jos., Symphonien No. 1—14. (Breitkopf & H.); Mozart, W. A., Symphonien No. 1—12. (Breitkopf & H.); Wagner, Rich., Der fliegende Holländer, Klavier-Auszug.

Je 10 mal: Bach, Joh. Seb., H moll-Messe, Partitur; Beethoven, Ouverturen, Gesamt-Ausgabe, Partitur; Wagner, Rich., Der fliegende Holländer, Partitur.

Leipzig, im April 1919.

C. F. Peters. Prof. Dr. Rudolf Schwartz.
Bibliothekar.

Die Koloratur im mittelalterlichen Kirchengesang

Von

Peter Wagner

Als um die Mitte des 19. Jahrhunderts die kirchenmusikalische Erneuerung in echt romantischem Schwung sich die Losung „zurück zur ursprünglichen Fassung des lateinischen Chorals“ zu eigen machte, und man deren handschriftliche Quellen aufzusuchen begann, stießen sich viele an den melodischen Girlanden, die in zahlreichen Gesängen um den lateinischen Text herumgewunden waren. Hatte man sich längst an die mehr oder weniger syllabische Zurichtung gewöhnt, die seit dem 17. Jahrhundert allenthalben durchgedrungen war, so wurde man nunmehr gewahr, daß der melodische Bau der alten Lieder neben ganz syllabischer und Gruppenmelodik auch eine Melismatik aufwies, von zum Teil außerordentlicher musikalischer Selbständigkeit.

Den Kirchensängern fielen die praktischen Schwierigkeiten auf, welche die alte Koloratur unleugbar den Ungeübten entgegenhält. Als ihren Wortführer nenne ich Fr. X. Haberl, der sich wegwerfend über die „Kodizesgurgeleien“ (!) äußerte. Seine Kritik kann als befangen abgelehnt werden, da er die Approbation eines flüchtig hergestellten Choralbuches mit gekürzten Singweisen in Rom erwirkt hatte und dasselbe gegen allen wissenschaftlichen Einspruch ein ganzes Menschenalter hindurch verteidigt hat. Niemals hat er auch so böse Worte für die Melismen z. B. in den Sanctus der Messen des Palestrina gebraucht. Auch Freunde des Kirchengesanges mit choralgeschichtlichen Neigungen vermochten deshalb kein rechtes Verhältnis zu ihnen zu finden, weil den kolorierten Stellen, deren Melismatik offenkundig im Dienste der künstlerischen Interpretation steht, andere zur Seite treten, in denen der Text eine melismatische Auszierung nicht zu rechtfertigen scheint. Selbst ein Gevaert, dem die Choralforschung ungleich mehr verpflichtet ist, wußte nur den allelujatischen Jubilen eine ästhetische Seite abzugewinnen, der Sinn der andern melismatischen Figuren blieb ihm verschlossen. Das scharfe Urteil Rich. Wagners über die Opernkoloratur endlich hat dann sogar solche zu abweisenden Äußerungen verleitet, die sich ohne diesen wuchtigen Druck an den melodischen Reizen mancher kolorierter Lieder erbaut und erfreut hätten.

Der Verfasser dieses Aufsatzes hat seither mehrmals zu der Angelegenheit das Wort ergriffen. In der „Einführung in die gregorianischen Melodien“ 1895

legte er den Bau einiger reicher liturgischer Lieder dar (S. 218 ff.), und im ersten Bande der zweiten und dritten Auflage desselben Werkes ist mehrmals nachdrücklich auf den bis dahin so gut wie unbeachtet gebliebenen grundlegenden Gegensatz von solistischer und Chorausführung im Mittelalter hingewiesen, der den Schlüssel zur Erklärung zahlreicher Eigenheiten der alten Formenlehre enthält. Mit liturgiegeschichtlichen Belegen wurde die landläufige, zuletzt von Fleischer vertretene Vorstellung zurückgewiesen, daß der melismatische Gesang eine spätere, unorganische Zutat zum vermeintlich einfachen, nur rezitativischen Kirchengesang der ältesten Zeit gewesen sei. Ich glaube den Nachweis so geführt zu haben, daß die frühere Annahme für immer beseitigt ist. Es fehlt aber noch an einer ausführlichen, die sämtlichen Arten alter Koloratur berücksichtigenden Untersuchung. Sie wird im dritten Band der „Einführung" vorgelegt werden, der bald der Öffentlichkeit übergeben werden soll. Es darf indessen bereits heute betont werden, daß eine stilistische Darlegung der gregorianischen Melismatik zu den anziehendsten Aufgaben der musikalischen Analyse gehört. Dabei stelle ich den Nutzen, der von ihr auf die geschichtliche Erkenntnis des liturgischen Gesanges fällt, nicht einmal in die erste Linie: lehrreiche Tatsachen ergeben sich auch für die Entwicklung der musikalischen Sprache im allgemeinen, zumal ihrer Syntax. Und das ist es, was mich ermutigt, die Leser des „Peters-Jahrbuches" zu einem kurzen Gange — mehr ist hier nicht möglich — in diese merkwürdige Kunst einzuladen.

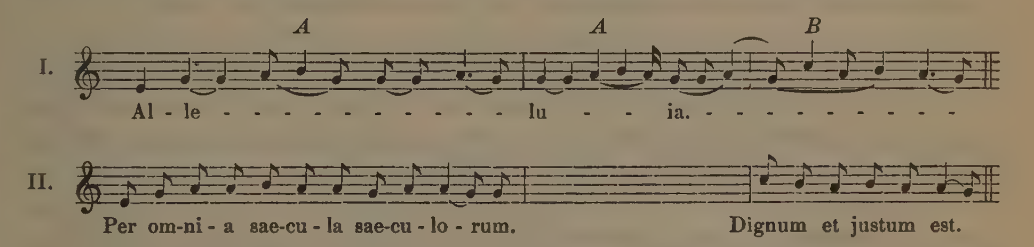
I.

Vor allem sei festgestellt, daß es „kolorierte Melodien" in dem Sinne, wie im 16. und 17. Jahrhundert gesangliche Partien von den Kunstsängern und Organisten koloriert wurden, im gregorianischen Gesange nicht gibt. Die vokale und instrumentale Diminution löste normale rhythmische Werte in eine ihnen im Takt entsprechende Folge kürzerer Werte auf; die Koloratur erweiterte zwar das Gefüge der Melodien, bestand aber regelmäßig in raschem Laufwerk. Anders die liturgische Koloratur. Sie ersetzt keineswegs einen normalen Dauerwert durch eine rasche Folge kürzerer, sondern macht nur von rhythmischen Werten Gebrauch, die auch für die melodisch einfachere Aussprache des Textes vorgesehen sind. Eine entfernte Ähnlichkeit mit dem neueren Verfahren bieten nur die verschiedenen Gattungen der Psalmodie. Der Stufenleiter: Chorpsalmodie des Stundengebetes, Chorpsalmodie der Messe, Solospalmodie des Stundengebetes, Solopsalmodie der Messe, entspricht ein wachsendes Maß von Gruppenmelodik, so aber, daß der gemeinsame Grundriß in den meisten Fällen erkennbar bleibt. Sonst kommt eine reichere Fassung neben einer einfachen ursprünglich nicht vor, ebensowenig wie sich von einer einfachen Melodie sagen läßt, sie sei durch Beseitigung des melismatischen Schmuckes entstanden. Für eine solche Kürzung, wie sie seit dem 17. Jahrhundert in den meisten Choralbüchern durchgeführt ist, gibt es in der früheren Zeit kein Vorbild.

Es versteht sich von selbst, daß für unsere Zwecke nicht so sehr die liturgischen Chorlieder in Betracht kommen, als vielmehr die Sologesänge, die systematisch

und **ausnahmslos reich ausgeführt sind.** Wenn hier und da ein Chorlied in solistischem Kleide erscheint, so ist das ungefähr so zu erklären, wie die Koloraturen in den Chören Bachs und Händels. In beiden Fällen handelt es sich um Chöre, die sich aus gelernten Sängern zusammensetzen; in alter Zeit war es die Schola Cantorum, von denen jeder gelegentlich als Solist zu amtieren hatte, im 18. Jahrhundert gehörten lebhafte Tonleitergänge und dergl. zum normalen Pensum aller besseren Chorstimmen. Immerhin sei darauf hingewiesen, daß melismatische Chorlieder aus einer jüngeren Zeit stammen als die Solostücke. Halten wir uns darum an die gregorianischen Sologesänge. Sie werden uns am ehesten Aufschluß über die Urgeschichte der choralischen Vokalisen geben. Wir können dabei die Ausdrücke „Melisma" und „Koloratur" als gleichwertig gebrauchen, da sie sich lediglich durch ihre Ausdehnung unterscheiden: die Koloratur ist ein weiter ausgeführtes Melisma und das Melisma eine kurze Koloratur.

Daß Untersuchungen dieser Art nicht ohne Gefahr sind, habe ich an meinen eigenen Arbeiten erfahren müssen. In der ersten Auflage der „Einführung" (S. 25) ist auf die Ähnlichkeit der Singweise des Alleluja[1]) der Messe des Karsamstags (I) mit den ersten Anrufungen der Präfation des Hochamtes (II) hingewiesen:



(Die Rhythmisierung folgt hier und in allen späteren Beispielen den Angaben der sanktgallischen Kodizes aus dem 10. Jahrhundert, insbesondere der Hs. 339. Dabei ersetze ich Ziernoten, wie das Quilisma, den Pes volubilis und Salicus durch gewöhnliche Noten. Für die Einzelheiten verweise ich auf meine „Neumenkunde[2]" S. 381 ff. Die von den französischen Benediktinern konstruierte ausgleichende Vortragsweise, die für die ursprüngliche ausgegeben wird, ist das nicht; wer unbefangen die Quellen des alten Choralvortrages durchgeht, kann zu einem andern Urteil nicht kommen. Im übrigen ist die obige Melodie II mehr rezitativisch als mensuriert auszuführen.)

Die Weise I sieht aus wie die melismatische Kontraktion des rezitativischen II, unter Wiederholung des ersten Gliedes nach dem in den Allelujagesängen beliebten Schema A A B. Daraus habe ich auf die Existenz eines geschichtlichen Zwischenstadiums zwischen der rezitativischen Syllabik und der Melismatik geschlossen, derart, daß die ersten Melismen überhaupt durch Kontraktion syllabischer Stücke

[1]) So wird das Wort in der gesamten musikalisch-liturgischen Literatur des Mittelalters und in den lateinischen Kirchengesangbüchern bis zur gegenwärtigen Stunde geschrieben. Man wird daher gut tun, wenn es sich um gregorianischen Choral handelt, nicht „Halleluja" zu schreiben.

entstanden seien. Ich kann diese Auffassung heute nicht mehr aufrechthalten. Die Allelujaform A A B gehört, wie sich zeigen wird, einem jüngern Stadium der Melismatik an; obiges Alleluja hat ältere, anders gebaute Allelujaweisen zur Voraussetzung, darf also keinenfalls als ältester Typus der Gattung angesehen werden. Auch kann es deshalb nicht ursprünglich sein, weil es des eigentlich charakteristischen Jubilus auf der letzten Silbe entbehrt und der darauffolgende Vers *Confitemini* melodisch andere Wege geht, beide Teile also nicht von Anfang an zusammengehören. Das Beispiel ist demnach anders zu deuten. Ich neige heute zur folgenden Erklärung: das Alleluja am Karsamstag ist das einzige im Kirchenjahr, das vom Zelebranten angestimmt wird; an allen andern Tagen wird es vom Solisten des Chores intoniert und weitergesungen. Um dem Liturgen, der nicht notwendigerweise ein Sänger von Fach war, seine Aufgabe zu erleichtern, ließ man ihn eine bekannte, in jeder feierlichen Messe gesungene Weise (die der Präfation) in melismatischer Fassung singen, da das Alleluja einmal melismatisch sein mußte. Für die Herkunft des melismatischen Stiles läßt sich also aus der Ähnlichkeit beider Weisen keinerlei Schluß ziehen, und die Annahme eines zeitlichen Zwischenstadiums zwischen einer älteren Syllabik und einer jüngeren Melismatik muß fallen gelassen werden. Wir tun darum gut, unsere Untersuchung in eine andere Richtung zu lenken.

II.

Es ist überhaupt unzweckmäßig, hier von Allelujagesängen auszugehen, weil diese in ihrer gregorianischen Fassung bei weitem nicht alle zu den älteren Stücken des Meßgesanges gehören. Das erweisen ihre Texte, die nicht ausschließlich dem Psalter entstammen; mehrere sind überhaupt nichtbiblischer Herkunft. Sicher war aber der Psalter zuerst und jahrhundertelang das einzige Gesangbuch. Nach Ausweis der liturgischen Geschichte sind vielmehr älteste Meßgesänge dér Tractus und das Gradualresponsorium. Vom Tractus stammen die sämtlichen Texte aus dem Psalter oder den biblischen Cantica, er ist der einzige Gesang, der im ganzen alle Jahrhunderte hindurch der Versuchung radikaler Kürzung des Textes Widerstand geleistet hat. Der Tractus *Qui habitat* vom ersten Fastensonntag umfaßt sogar noch heute den ganzen Psalm 91. Auch die Singweisen tragen alle Anzeichen höchsten Alters. Ohne Zweifel liegen uns in den Tractusmelodien ganz alte Stücke lateinischen liturgischen Sologesanges vor. Dasselbe darf man von einer Reihe von Gradualresponsorien annehmen. Bilden doch Tractus und Gradualresponsorium die direkten Nachfolger des synagogalen Solovortrages zwischen den Lesungen. Beide sind nun auch die Hauptträger der Melismatik und Koloratur.

Untersucht man zunächst die Tractus auf ihr melismatisches Verhalten, so offenbart sich eine Technik, die vom neueren Koloraturwesen nichts an sich hat: die Koloratur steht im Dienste der syntaktischen Interpunktion. Ihr regelmäßiger Platz ist da, wo der Vortragende mit dem Text etwas innehält, eine kleinere oder größere Pause macht, also nicht nur am Ende der Psalmverse (Finale) und in deren Mitte (Mediante), sondern auch bei Zäsuren innerhalb der Vershälften. Dabei ist die Wahl der Interpunktionsfiguren oder Finalkoloraturen nicht dem Be-

lieben der Sänger anheimgestellt, so daß diese etwa fortwährend neue Figuren und Melismen erfinden könnten, sondern sie binden sich an gewisse, offenbar durch das Alter geheiligte Formeln, die in großer Regelmäßigkeit an bestimmten Stellen des Textes immer wiederkehren. Es werden in dieser Beziehung konsequent Final-, Medianten- und Zäsurmelismen auseinandergehalten, so daß niemals ein Melisma seinen rechtmäßigen Platz wechselt, ein Finalmelisma niemals als Mediantenfigur und diese nie als Zäsurmelisma erscheint. Naturgemäß sind die verschiedenen Arten wandernder Melismen musikalisch verschieden gebaut, ein Finalmelisma hat abschließenden Charakter, ein Mediantenmelisma macht einen scharfen Einschnitt, ein Zäsurmelisma schafft lediglich einen Ruhepunkt.

Im Einklang damit steht die Tatsache, daß die genannten Melismen sich an die letzte Silbe der Worte heften. Die Auszierung der andern, zumal der Akzentsilben weist auf einen jüngern Standpunkt melismatischer Technik hin. Auch ist zu beachten, daß die Rezitation innerhalb der Tractus und ganz allgemein der Solostücke, wie diejenige der Orientalen bis auf den heutigen Tag, nicht geradlinig verläuft, wie die lateinische Rezitation, sondern in geschwungenen Linien, die den Hauptton nach oben und unten umspielen.

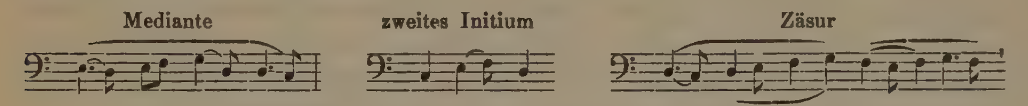
Die Tractus erscheinen während des ganzen Mittelalters nur als Variationen von zwei Typen, von denen der eine dem plagalen Dorisch (II. Modus), der andere dem plagalen Mixolydisch (VIII. Modus) angehört. Hier genügt es, die Tractusmelismatik an nur einem Beispiele aufzuzeigen. Es sei dafür der Tractus *Eripe me* vom Karfreitag gewählt. Sein Text (Psalm 139) ist darin folgendermaßen disponiert:

Tractus *Eripe me.* (Ps. 139.)

	Mediante	Zäsur	Finale
	Eripe me | domine | ab homine malo:	a viro iniquo	libera me.
V. 1.	Qui cogitaverunt | malitias in corde:	tota die	constituebant proelia.
V. 2.	Acuerunt | linguas suas | sicut serpentes:	venenum aspidum	sub labiis eorum.
V. 3.	Custodi me | domine | de manu peccatoris:	et ab hominibus iniquis .	libera me.
V. 4.	Qui cogitaverunt | supplantare | gressus meos:	absconderunt superbi . .	laqueum mihi.
V. 5.	Et funes | extenderunt | in laqueum | pedibus meis:	iuxta iter scandalum . .	posuerunt mihi.
V. 6.	Dixi domine, | deus meus es tu:	exaudi domine	vocem orationis meae.
V. 7.	Domine, domine | virtus salutis meae:	obumbra caput meum . .	in die belli.
V. 8.	Ne tradas me | a desiderio meo | peccatori:	cogitaverunt adversum me, ne derelinquas me . .	ne unquam exaltentur.
V. 9.	Caput | circuitus eorum:	labor labiorum ipsorum .	operiet eos.
V. 10.	Verumtamen justi | confitebuntur | nomini tuo:	et habitabunt recti . . .	cum vultu tuo.

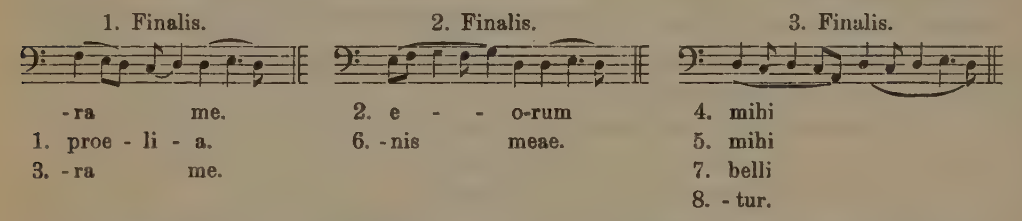
Als Rezitationstöne sind *D* und *F* verwendet, die nur eine kleine Terz voneinander abstehen. Um beide Töne herum hängt sich zunächst einfacheres Figurenwerk, unter dem der Rezitationston zuweilen verschwindet; als idealer Träger des Gerüstes ist er aber unschwer zu erkennen. In Vers 8 rezitiert die zweite Vers-

hälfte auf *D* die Worte *adversum-derelinquas.* Wichtiger aber und konsequenter durchgeführt sind die Interpunktionsmelismen, und zwar sind Mediante, das darauffolgende Initium der zweiten Vershälfte und die Zäsur fast ausnahmslos mit den folgenden Figuren ausgestattet:
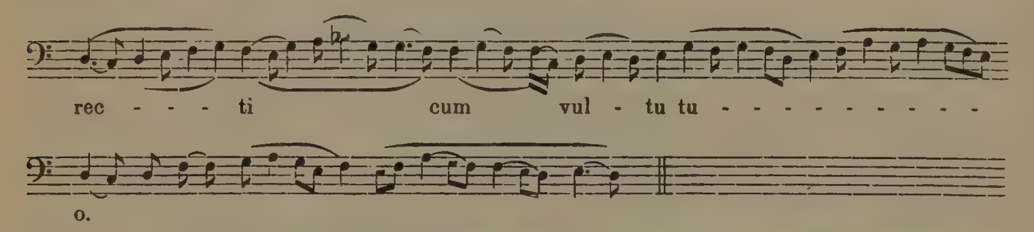


Auch in der ersten Vershälfte finden Einschnitte statt, sie sind sogar bei der ziemlich figurenmäßigen Linienführung zahlreich, haben aber merkwürdigerweise den Schluß mit der Tonika *D* gemeinsam. Ich habe sie oben mit einem Strichlein neben den Worten vermerkt.

Mit der Tonika schließen naturgemäß auch die Verse selbst. Es wechseln dabei drei Typen der Kadenz ab:



Ausgedehnt und eine echte Koda ist die Finalis des letzten Verses, welche die Zäsurfigur zu einer großen Kadenz erweitert:



Auch die von Zäsuren und Kadenzen nicht berührten Partien ergehen sich keineswegs frei. Namentlich zu Beginn des Tractus erzwingt eine längere Figurenreihe die Aufmerksamkeit des Hörers, sie steht auf dem zweiten Worte *me.* Ähnlich beginnen die anderen Tractus derselben Tonart. Diejenigen des Modus VIII weisen ebenfalls ein Initialmelisma auf.

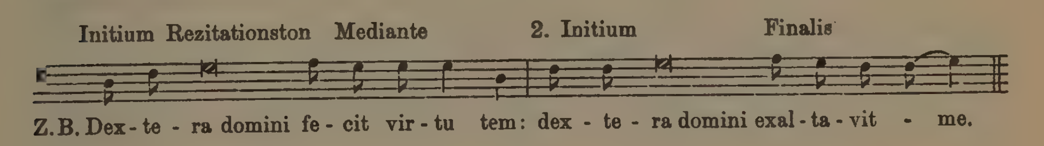
III.

Die Eintönigkeit einer primitiven, nur mit wenigen melismatischen Typen ausgestatteten Solopsalmodie muß sich von dem Augenblick an besonders geltend gemacht haben, wo die ausgebildete Achttonartenlehre ihren Einzug in den Kirchengesang gehalten hat. Man kam dazu, der Tractuspsalmodie eine Klasse von Sologesängen an die Seite zu stellen, die von der Errungenschaft dieses Oktoechos ausgiebigen Gebrauch machte. Es sind die G r a d u a l r e s p o n s o r i e n. Ohne Zweifel gelangen wir mit ihnen in die Zeit der Einrichtung der römischen Gesangschule, die das Erbe

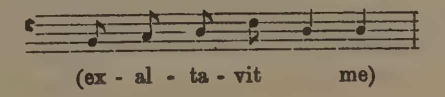
der alten, synagogales Vorbild weiterführenden Kantoren übernahm und ausgestaltete. So erklärt sich die stärkere Inanspruchnahme des solistischen Elementes in der neuen Form auf Kosten des Textes, der schließlich bis auf das Anfangstück und einen Vers gekürzt wurde. Es gibt daher Gradualresponsorien in allen acht Tonarten, nicht nur im II. und VIII. Modus.

Auch in diesem Stadium vermochte aber die liturgische Solokunst noch nicht zur Unabhängigkeit vorzudringen; wie bereits angedeutet, haben die Kantoren ihre Solostücke aus einfacheren psalmodischen Themen herausgearbeitet. Viele Gradualverse schmücken einfache Typen der Chorpsalmodie zu melismatischen Gebilden aus. Es soll dies Verfahren hier an einem Beispiele erläutert werden, das sicher zu den ältesten der Gattung gehört.

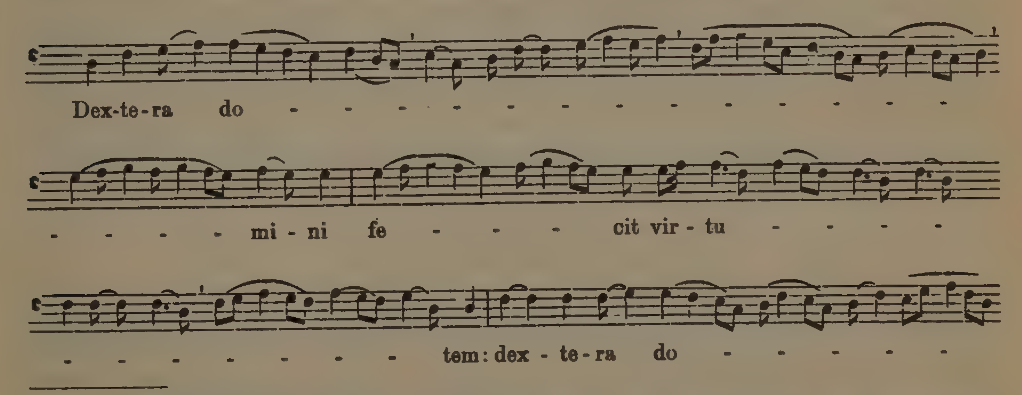
Die dem 10. Jahrhundert angehörige Commemoratio brevis überliefert eine Formel der Chorpsalmodie, die seither nicht mehr in allgemeinem Gebrauche geblieben ist und überhaupt der Festsetzung der acht antiphonischen Psalmtöne vorausliegen wird. Merkwürdigerweise ist auch sie so gebaut, daß man sie dem II. Modus einreihen kann.[1] Vielleicht bildet sie einen Rest der ältesten Chorpsalmodie:



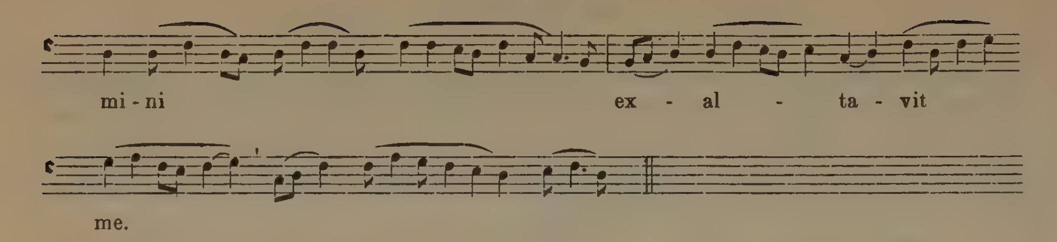
Sie kommt vor in Verbindung mit einer Antiphone, die folgendermaßen schließt:



Diese einfache, noch heute nicht reizlos wirkende Psalmformel hat eine kolorierte Erweiterung in der viel gebrauchten Melodie eines Gradualverses erfahren, die ich hier in der Fassung des Mittwochs nach Ostern vorlege:



[1]) Eine Quart tiefer notiert, wäre sie dem IV. Modus zuzuschreiben, mit deren Psalmton sie Ähnlichkeit hat, wie auch mit dem *Te Deum*.



(Die Melismen, die in Cod. 339 St. Gallen nicht vollständig ausgesetzt sind, stehen vollständig in Cod. 121 Einsiedeln, p. 215 der Ausgabe der Paléographie musicale IV.)

Es kann wohl kein Zweifel darüber bestehen, daß die hochmelismatische Weise nur die kolorierte Fassung der einfachen psalmodischen Formel ist mit Anlehnung an den Antiphonenschluß bei *exaltavit me.* Man braucht nur die Vokalisen zu entfernen, und das Gerüst der chorpsalmodischen Formel kommt zum Vorschein, die ich darum oben mit dem Text des Gradualverses versah. Ähnliche Nachweise lassen sich für die Gradualverse anderer Tonarten führen.

Mit dieser Erweiterung hängt zusammen, daß die Melismatik nicht nur die Interpunktionsstellen ergreift, sondern sich über den ganzen Text ergießt, besonders über Worte, die der Sänger betonen, deren Bedeutsamkeit er unterstreichen will. Zwar schließt auch dieser Vers mit einer Coda, außer ihr sind aber auch die Hauptsilben des Textes mit Melismen bedacht. Gleich zu Beginn, auf der ersten bedeutenden Silbe des Verses, wo er des Beifalles sicher ist, pflegt der Solist eine Koloratur anzubringen. In unserem Vers hat ihn sichtlich das zweimalige *domini* inspiriert. In diesem Stadium geht die Koloratur über die archaische Interpunktionspraxis zur Interpretation des Textes und von der syntaktischen Gliederung zu seinem gedanklichen Inhalt über, ein künstlerisch höherstehendes Verfahren. Die ältere Verwendung wurde indessen nicht außer Kraft gesetzt; es gibt zahlreiche Gradualverse, die an allen logischen Ruhepunkten Melismen anbringen.

Aber auch dabei ist die Technik der Koloratur nicht stehen geblieben.

IV.

Die melismatisch entwickeltsten Lieder sind die Alleluja mit ihren Versen. Nicht nur ist dem Alleluja selbst eine lange Vokalise angehängt, die niemals fehlt und daher einen eigenen technischen Namen, Jubilus, erhielt; auch der Vers tritt in reichstem Solokleide auf und mündet regelmäßig in eine längere textlose Coda. Das typische Schema der Allelujaform ist also, da nach dem Vers das Anfangstück wiederholt wird, dieses:

I. Alleluja mit Jubilus,
II. Vers mit Coda,
III. = I.

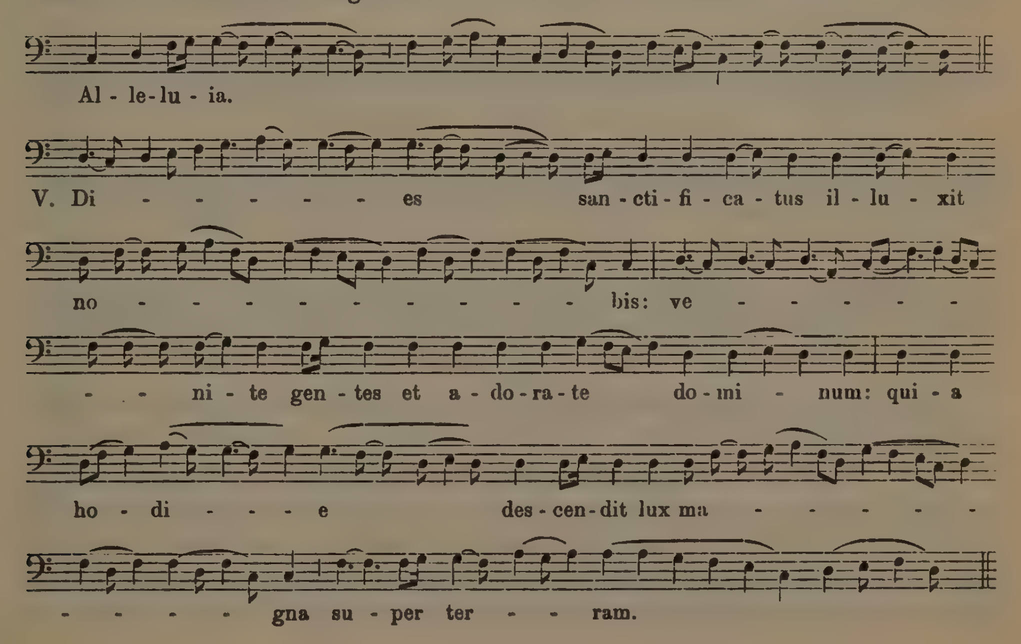
In bezug auf das Verhältnis der Coda zum Jubilus zerfallen die Gesänge in zwei Gruppen; entweder sind beide gleich, die Coda ist nur eine notengetreue Wiederholung des Jubilus, meist sogar mit den Figuren des Wortes *Alleluja,* oder beide

gehen ihre eigenen Wege. Im ersten Falle ergibt sich die Struktur A (Alleluja mit Jubilus), B (Vers), A (Coda = Alleluja mit Jubilus); im zweiten Falle fehlt die melodische Wiederholung und Symmetrie. Aus den Texten der Verse und der liturgischen Geschichte läßt sich nun nachweisen, daß die letztere Form die ältere, die symmetrische die jüngere ist; erst eine spätere Zeit hat die Zweckmäßigkeit übersichtlicher Konstruktion für den Koloraturgesang erkannt und dann auch konsequent durchgeführt. Beide Formen verhalten sich zu einander, wie ein vom Gärtner geschickt angelegtes und wohl gepflegtes Blumenbeet zu üppigen, wild wuchernden Gewächsen. Man kann die jüngere Form wegen ihrer außerordentlichen Häufigkeit und vor allem wegen ihres künstlerischen Wertes die klassische Allelujaform nennen, die ältere die archaische.

Diese Scheidung erhält eine bedeutsame Stütze in der auffälligen Tatsache, daß die Allelujagesänge der archaischen Art die uns vom Tractus her bekannten Tonarten des II. und VIII. Modus stark bevorzugen. Damit rückt dieser Typus in die zeitliche Nähe der Tractus, während der jüngere, der alle acht Tonarten in Anspruch nimmt, sich der nach dem Oktoechos geformten Gruppe der Gradualresponsorien nähert.

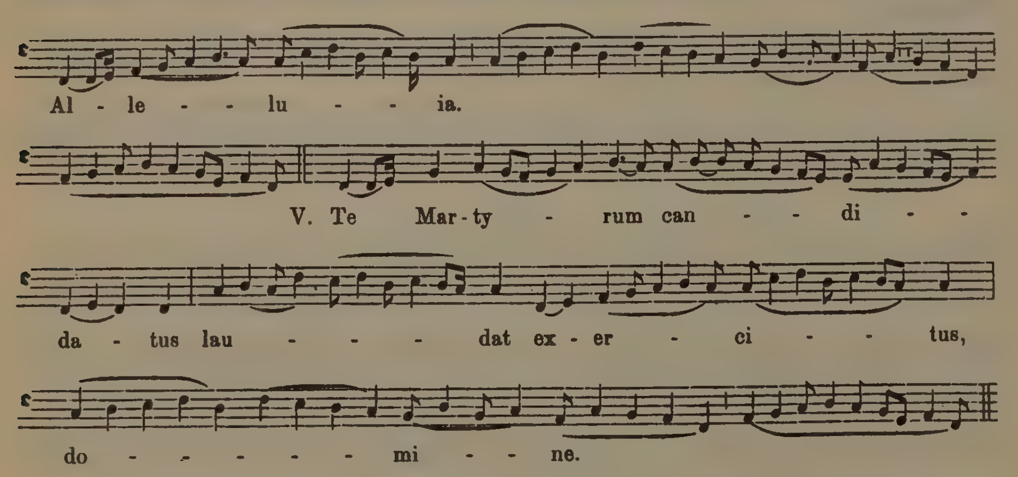
Der Gegensatz der beiden Gruppen blieb nicht auf die äußere Struktur beschränkt. Ein Wandel vollzog sich auch im innern Gefüge der Melismen selbst. Verliefen diese zuerst gewissermaßen regel- und planlos ohne deutlich erkennbare Beziehung ihrer Teile auf einander, so befleißigte man sich von nun an einer übersichtlichen Gruppierung und Gliederung. Auch sie ist das Werk der ästhetischen Überlegung.

Als Beispiel der archaischen Gruppe lasse ich hier das Alleluja der dritten Messe von Weihnachten folgen:



Die Figuren auf der letzten Silbe des *Alleluja* entbehren nicht der musikalischen Schönheit, verweilen aber im selben Tonraum und entwickeln sich nicht. Der Allelujajubel ist in sich gekehrt und gelangt nicht zu einer glänzenden Steigerung. Im Vers bewegt sich das erste Stück offensichtlich um den Ton *D* als den Träger des melismatischen Gerüstes, der zweite um *F;* auf diesen Tönen vollzieht sich auch die Aussprache der Textsilben. Das dritte Stück von *quia hodie* an wiederholt die Rezitationsfolge *D—F.* Die Coda ist sehr kurz und vom Jubilus unabhängig. Von den Innenmelismen hat kein einziges Interpunktionssinn, sie interpretieren den Text, indem sie die nachdenkliche, auf äußere Wirkung ganz verzichtende Stimmung des Jubilus weiterführen. So singt ein ernster Sänger, der das Geheimnis der Geburt des Weltheilands in seiner Seele überdenkt, aber nicht die Weihnachtsfreude in Töne fassen will, — das geschah bereits im Introitus der Messe *Puer natus est* — sondern der dem göttlichen Kinde in Demut seine Anbetung zollt.

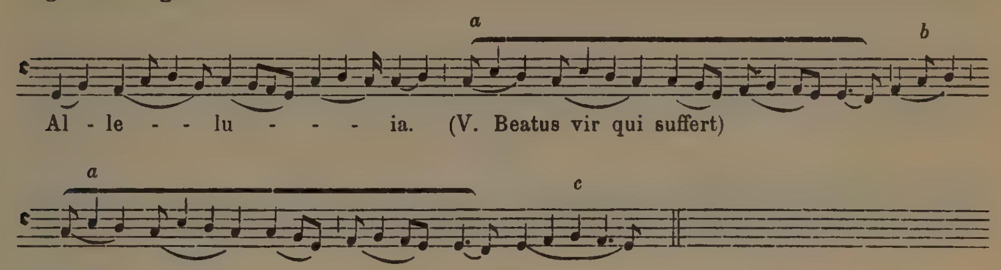
Man kann den Bau dieser Melismen einen organischen nennen im Gegensatz zu demjenigen in den jüngern Allelujaliedern, deren übersichtliche und symmetrische Formung an das Ebenmaß und die schöne Verhältnismäßigkeit architektonischer Gliederung erinnert. Man vergleiche unter solchen Gesichtspunkten das folgende Alleluja, das obschon dem V. Modus zugerechnet, im reinsten Dur steht. Vielleicht steckt Edelgut aus der Profanmusik des frühen Mittelalters darin. Sicher gehört es zu den schönsten Stücken des Meßgesangbuches und hat trotz seines hohen Alters — es steht bereits in den Büchern des 10. Jahrh., ist aber sicher noch älter — nichts von seinem strahlenden Glanze verloren:



(Die heutige Fassung weicht etwas von der hier nach Cod. 339 St. Gallen mitgeteilten ab.)

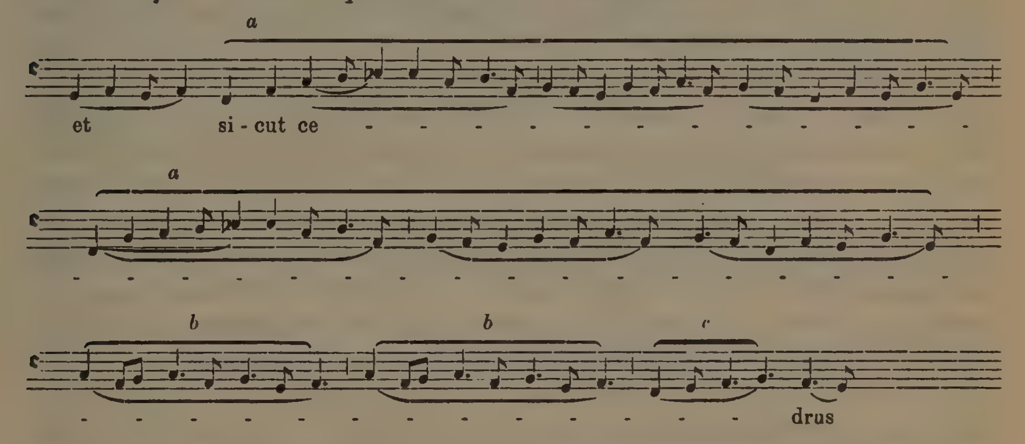
Der Vers greift von *exercitus an*, ohne es wesentlich zu verändern, das Anfangsstück zugleich mit dem Jubilus wieder auf und hüllt den ganzen Gesang in die Form ABA. Wirkungsvoll sind aber die Bestandteile der Melismen geformt; ihre Glieder verhalten sich wie Vordersatz, Verweilen, Nachsatz und sind in ihrer Höhen- wie Tiefbewegung unverkennbar aufeinander bezogen.

Die letzte Entwicklung choralischer Koloratur wird durch Melismen wie das folgende dargestellt:



(Die Wiederholung, die in den St. Galler Hss. nicht ganz genau ist, ist dies in andern Hss., so in einem Codex aus dem 13. Jahrh. in der Stadtbibliothek Trier.)

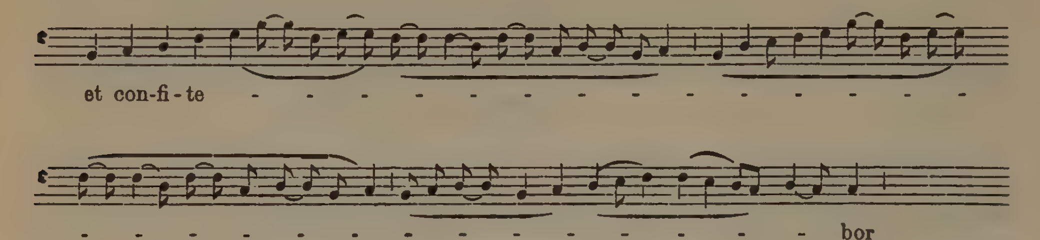
Das Alleluja V. *Justus ut palma* hat im Vers das Melisma:



Es gab eine Zeit, in der man die liturgische Melismatik durch Zählen ihrer Töne lächerlich zu machen vermeinte. Heute zieht man es vor, den Bau dieser Tongewinde zu untersuchen, und da stellen sich die köstlichsten Strukturen heraus. Unsere beiden Melismen, denen sich Dutzende ähnlichen Baues und gleicher Schönheit an die Seite stellen ließen, sind von unübertrefflicher Übersichtlichkeit und Klarheit der Disposition; ihre Grundrisse sind *a b a c* und *a a b b c.* Dazu sind die einzelnen Glieder von schärfster melodischer Prägnanz. Jedes melodische Stück hat seinen bestimmten Sinn, und sie reihen sich in logischer Verkettung aneinander wie Hebung und Senkung, Steigerung und Nachlassen der melodischen Energie. Man kann keines herausnehmen, ohne den Organismus des Ganzen zu schädigen. Die innere Berechtigung des langen Versmelisma liegt in der Absicht des Komponisten, die Herrlichkeit der Zeder des Libanon, mit welcher der Gerechte verglichen wird, zu schildern.

Eine prachtvolle Vokalise, die wir mit Sicherheit ins 7. Jahrh. zurück datieren können, ist diejenige des Allelujaverses *Adorabo* am Kirchweihfest und lange auch an Mariä Lichtmeß. Beide Feste sind erst im 7. Jahrh. eingesetzt worden. Der

Sänger will „den Namen des Herrn in seinem Tempel preisen“; man sehe, wie ihm das gelungen:



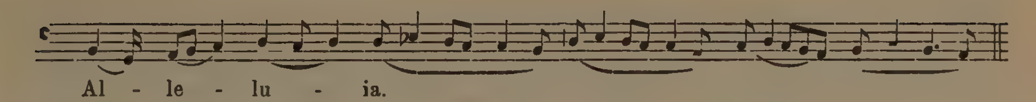
Ich glaube, daß diese mehr als tausendjährige Melodie noch heute jeden, den nicht ein Vorurteil gegen die Melismatik erfüllt, erfreuen kann.

Die melodische Wiederholung, das Ausdrucksmittel, das wir hierher in Tätigkeit erblicken, hat auf der tiefsten Stufe musikalischer Arbeit den Zweck, eine melodische Linie zu verlängern. Im Bereiche der Kunst kommt ihr die Aufgabe zu, ausgedehnte Entwicklungen übersichtlich zu disponieren.[1]) Wenn der Architekt einen Mittelbau von symmetrischen Konstruktionen einrahmt, einem Hauptschiff zwei symmetrische Nebenschiffe zugesellt, so läßt er sich von einer der Normen leiten, die der Schöpfer seinem eigenen Werke, dem menschlichen Körper, aufgedrückt hat. Nicht anders wirkt die Wiederholung in der Musik des Chorals. Unschwer verständlich ist es, daß die alten Sänger ihr nicht nur in den antiphonischen und responsorialen Formen, sondern auch in der textlosen Melismatik einen beherrschenden Platz einräumten; ihnen drängte sich die Erkenntnis auf, daß die wortlose Lyrik einer straffen Gliederung und Beziehung der Teile, der äußern Abrundung und Symmetrie nicht entraten könne, sollte sie mehr sein als ein planloses Auf- und Absingen. Es wird endlich kein Zufall sein, daß derartige Erwägungen in einer Kunst zum ersten Male lebendige Gestalt annahmen, die durch römische Sänger fixiert und der Nachwelt überliefert worden ist. War doch die Systematik und planmäßige Durchdringung geistiger Aufgaben eine starke Seite des römischen Ingeniums in alter Zeit.

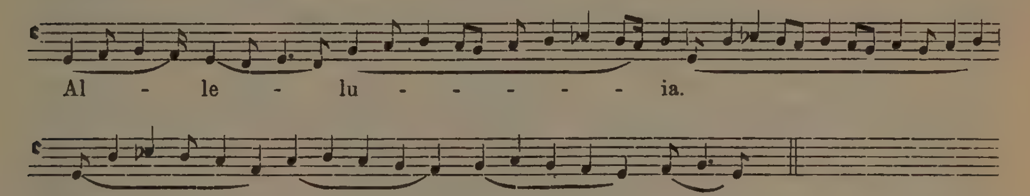
Als eine besondere Erscheinungsweise der Wiederholung läßt sich die motivische Technik auffassen, welche längere melodische Entwicklungen aus demselben Stoff derart bestreitet, daß melodische Gänge auf verschiedenen Tonstufen oder in geringer Veränderung wiederkehren. Auch sie war den alten Sängern vertraut, und Männer, die über ihre Kunst tiefere Erwägungen anstellten, haben sich auch darüber ausgesprochen, namentlich Guido von Arezzo. In der häufig im Kirchenjahr verwendeten Allelujamelodie:

---

[1]) An eine Echowirkung kann bei den Wiederholungen in den liturgischen Melismen deshalb nicht gedacht werden, weil dafür in den Quellen kein Anhaltspunkt vorliegt. Von solchen dynamischen Subtilitäten weiß weder Guido von Arezzo, der im 15. Kap. des Micrologus treffende Beobachtungen über die Wiederholung niedergelegt hat, noch auch die Commemoratio brevis, die sich ausführlich über Dinge des Vortrages ausläßt; vgl. Wagner, Neumenkunde², S. 359 ff.

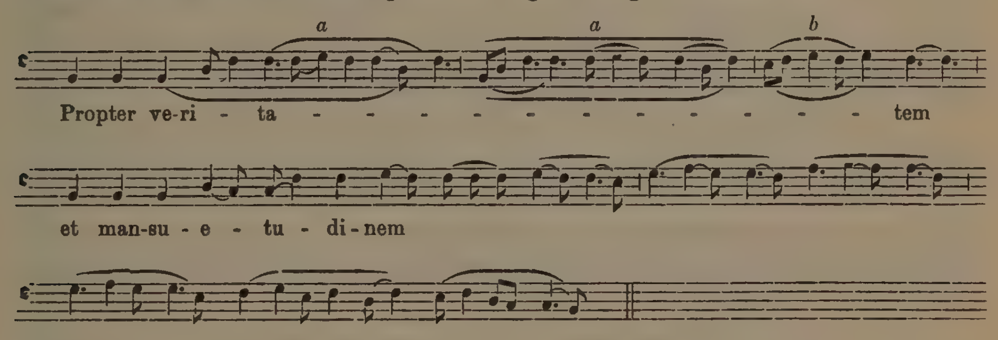


ist der Jubilus aus der Figur über -ia gebildet, die so oft motivisch eine Stufe abwärts geführt wird, bis der Finalton erreicht ist. Ähnlich erklärt sich der Jubilus im Alleluja des Sonntags nach Himmelfahrt:

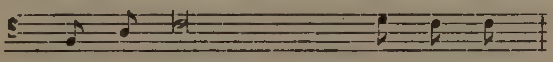


in welchem die letzte Figur von *- lu -* zuerst in längerer, dann in kurzer Fassung die Stufen der Tonleiter bis zur Finalis herabsteigt. Solche Bildungen lassen sich gelegentlich auch in den Tractus und Gradualresponsorien nachweisen, sind also nicht auf die Allelujalieder beschränkt, sondern regelmäßiges Ausdrucksmittel solistischer Melodik überhaupt.

Der Vers des Graduale *Specie tua* beginnt folgendermaßen:



er hüllt die erste Hälfte der antiphonischen Psalmodie des V. Modus



in prächtiges Figurenwerk ein, dessen Träger die Hauptsilbe von *veritatem* und die letzte von *mansuetudinem* sind. Die erste Koloratur mit dem Grundriß *aab* hält sich innerhalb des Raumes Tonika-Oberquinte (Rezitationston des V. Modus), während die zweite auf der Wiederholung eines energisch vorwärtstreibenden Motives sich aufbaut, das schließlich in verkürzter Fassung auf die Tonika *F* zurückfällt. Die beiden Arten der melodischen Wiederholung, die unveränderte und die motivische, vereinigen sich hier zu einem außergewöhnlich schönen Gefüge, das die Reihe der Töne und Tongruppen unter große Gesichtspunkte zusammenfaßt, als folgerichtig sich entwickelnd genießen läßt und selbst in der heutigen, nicht in allem ursprünglichen, weil rhythmisch ausgeglichenen Ausführung immer wieder entzückt.

V.

Mehr kann hier zur alten Koloratur nicht gesagt werden. Wohl aber lohnt sich ein kurzer Rückblick. Derselbe ermöglicht einige wichtige geschichtliche Feststellungen.

1. Am Ausgangspunkt der lateinischen und abendländischen Koloratur steht die Interpunktionsmelismatik. Woher hat sie der lateinische Kirchengesang bezogen? Darauf gibt die liturgische und die Musikgeschichte die Antwort: sie stammt aus der jüdischen synagogalen Übung. Nicht nur stehen die akzentischen Zeichen der Masorethen, von denen einige von den jüdischen Kantoren bis zur Stunde als Melismen ausgeführt werden, an denselben Interpunktionsstellen, schmiegen sich der gedanklichen Gliederung des Textes mit seinen Einschnitten und Ruhepunkten an; die orientalischen Kirchen, die darin sicher nicht von Rom abhängig sind, pflegen diese Interpunktionsmelismatik noch heute. Schließlich hat auch der jüngst veröffentlichte erste Band orientalischer Synagogenlieder in Idelsohns „Hebräischem Melodienschatz" derartige ganz alte Finalmelismen unserem Studium erschlossen. Der Zusammenhang der lateinischen Melismatik mit der altjüdischen ist dadurch außer Zweifel gerückt. Weit davon entfernt, eine eitle Erfindung römischer Kantoren des 8. und 9. Jahrh. zu sein, wie man in den Tagen parteilicher Choralgeschichtschreibung des vorigen Jahrhunderts meinte, erweisen sich die liturgischen Melismen vielmehr als einer der ehrwürdigsten Bestandteile des Kirchengesanges und gehören zu seiner apostolischen Grundlage.

2. Die Interpunktionsmelismatik des Tractus führt in ein Tonartenstadium, das der Einführung des Oktoechos vorausliegt. Die beiden Tractustonarten (II. und VIII. Modus) sind im liturgischen Gesange älter als die sechs andern; vielleicht hat sich die altchristliche Psalmodie (sogar auch die synagogale) vornehmlich in ihnen bewegt. Damit erscheint die Urgeschichte der lateinischen Tonarten in ganz neuem Lichte.[1])

3. Die römischen Sänger haben indessen das überkommene Gut nicht unverändert gelassen, sondern mit ihm gewuchert. Und es hat reichliche Zinsen gebracht. Sie haben die Koloratur in den Dienst der künstlerischen Interpretation des Textes gestellt, wennschon sie das ältere Verfahren nicht aufgaben. Sie sind auch die Entdecker der Normen, die seither alle Koloraturtechnik durchziehen. Der Leser wird sich schon selbst gesagt haben, daß im Grunde die Koloraturen des Sologesanges des 17. und 18. Jahrh. nicht viel anders gebaut sind als die choralische des frühen Mittelalters. Auch sie arbeiten mit Wiederholung und motivischen Fortspinnungen. Ist die klassische Allelujaform nicht wie eine Vorahnung der Da capo-Arie? Den alten Sängern muß man sicher das

---

[1]) Eine bedeutsame Stütze dieser Aufstellung liegt in der Tatsache, daß auch die acht Töne der Chorpsalmodie sich auf zwei Typen zurückführen lassen, die sich ähnlich verhalten wie die Rezitationstöne des II. und VIII. Modus. Mehreres über diese für die Urgeschichte des lateinischen Kirchengesanges wie des Achttonartensystems gleich wichtigen Dinge wird meine „Formenlehre" bringen.

Lob spenden, daß sie in der Koloratur das Kunstgerechte, Zweckentsprechende und Wirkungsvolle getroffen haben.

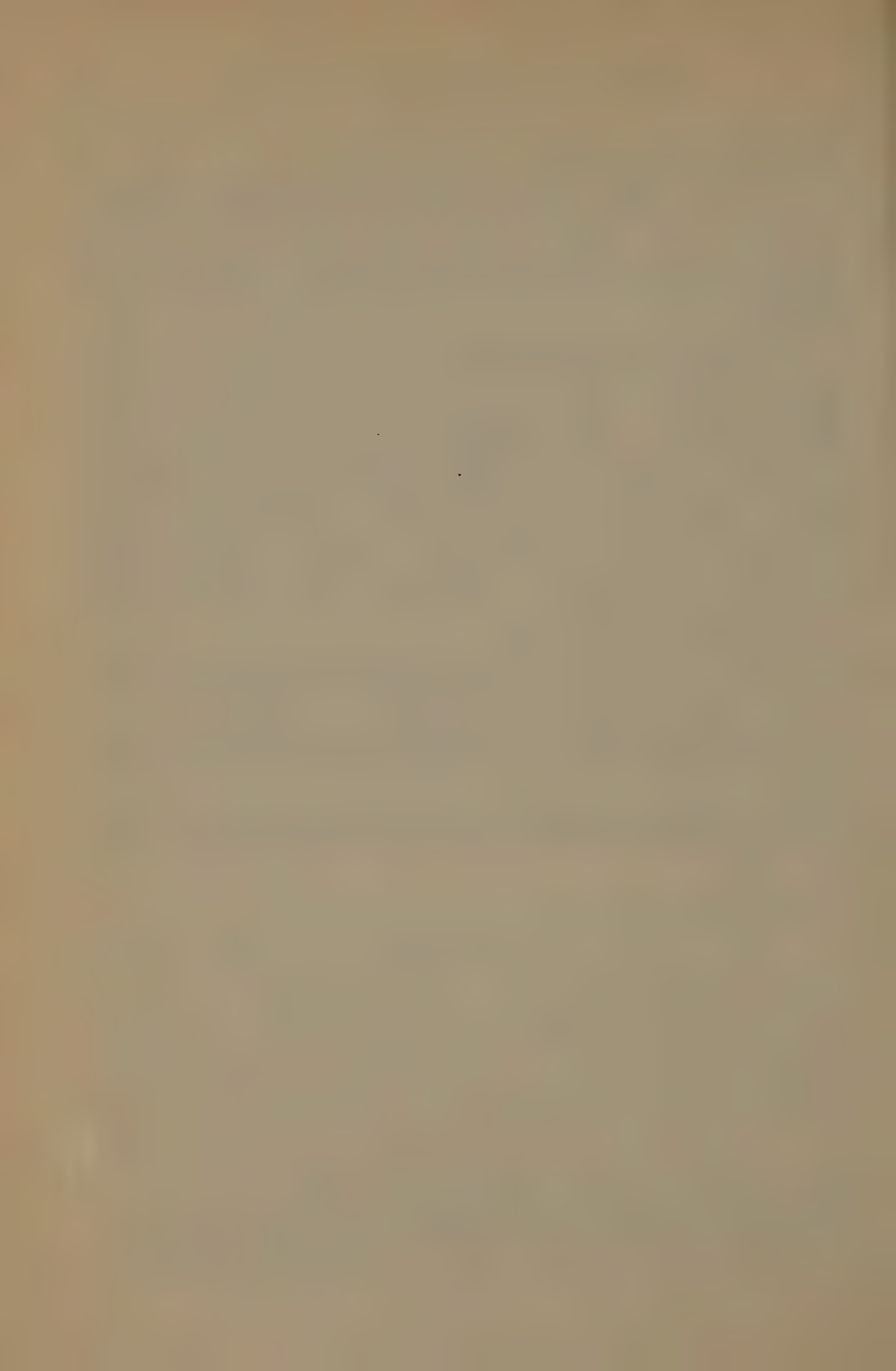
4. In den Solostücken, welche die Sänger der Schola Cantorum zu Verfassern haben, sind alle acht Tonarten vertreten, so aber daß eine starke Gruppe noch im II. Modus steht. Hier sei hinzugefügt, daß die durch liturgische und musikalische Gründe als die jüngsten erwiesenen Solostücke in auffälliger Weise den V. Modus bevorzugen. Das gilt bereits von den Gradualien, aber auch von Allelujagesängen.

5. Endlich ist es nicht überflüssig zu betonen, daß die Koloratur nicht auf instrumentalem Boden gewachsen ist, sondern auf dem des Gesanges, und daß sie weit über die Zeit der Diminution zurückreicht, von der sie häufig abgeleitet wird. In der Interpunktionsmelismatik darf man sogar eine Stilisierung der naturalistischen und primitiven Gewohnheit erblicken, bei einem Ruhepunkte die Stimme nicht ganz abzubrechen, sondern artikulierend etwas weiterklingen zu lassen. Vielleicht ergibt sich auch der Schluß, daß man mit der instrumentalen Interpretation von Melismen in der Kunstlyrik der Renaissance etwas vorsichtiger sein soll, als es meist geschieht. Es wäre seltsam, wenn die choralische Koloratur die während des ganzen Mittelalters täglich geübt wurde, nicht auch Ableger in die profane Lyrik gesenkt hätte.[1])

Immerhin mögen diese kurzen Ausführungen zu einer dem geschichtlichen Tatbestande entsprechenden Würdigung der alten kirchlichen Monodie anregen. Zahlreicher als man glaubt gehen die verbindenden Fäden aus der Kunst der Neuzeit in das Mittelalter zurück, und eine wissenschaftliche Grundlegung der neuern Musik bleibt ohne emsige Durchforschung der älteren Zeit ein Ding der Unmöglichkeit.

---

[1]) Das letzte, zugleich vergnügliche Beispiel einer Tubarezitation (auf einem Tone) und von Finalmelismen findet sich in den prachtvollen Tabulaturregeln Kothners in R. Wagners Meistersingern.
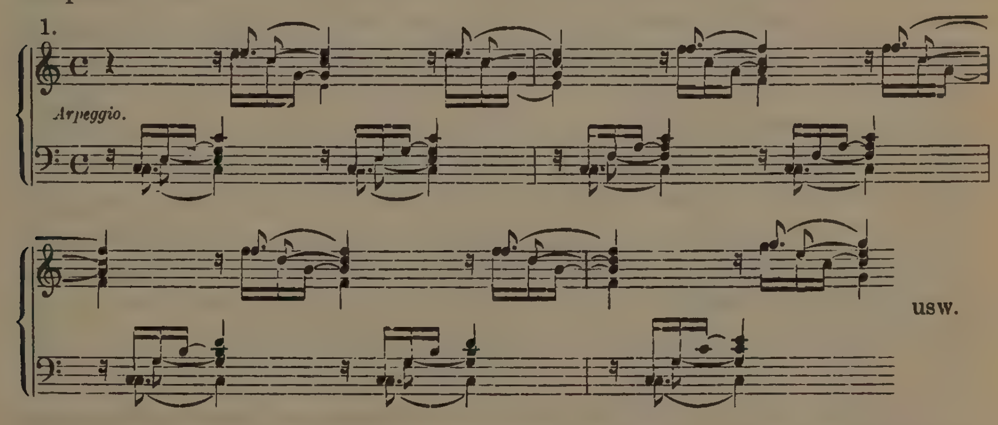


Zur älteren italienischen Klaviermusik

Von

Adolf Sandberger

Nach der allgemeinen Annahme galten die Leistungen der italienischen Musik für Tasteninstrumente in der Epoche zwischen Frescobaldi und Domenico Scarlatti für wenig ergiebig. Nur Pasquini wurde geschichtlich und künstlerisch größere Bedeutung zuerkannt, im übrigen sollte Italien auf diesem Gebiet mehr oder minder versagt haben, bis mit Domenico dann die neue Ära beginnt. Nun hatte freilich vor einigen Jahren J. S. Shedlock neuerlich auf Alessandro Scarlatti hingewiesen[1]) und 12 Hefte seiner Klavier-Orgelmusik vorgelegt[2]). Wenn nicht alles täuscht, ist dieser Hinweis aber nicht genügend beachtet worden, während die Verbreitung der Ausgabe durch den übermäßig hohen Preis wenigstens der ganzen Publikation — sie kann auch in einzelnen Heften bezogen werden — jedenfalls erschwert wurde.

Wer in der Welt der Veracini sen., Corelli, dall' Abaco und in der italienischen Oper jener Zeiten ein wenig zu Hause ist, mochte es freilich von vornherein als unwahrscheinlich empfinden, daß gerade die Tastenmusik dieser Epoche so stiefmütterlich weggekommen sein sollte. Diese Zweifel wuchsen beim Schreiber dieser Zeilen, als sich eines Tages ein lieber, alter Freund, der ausgezeichnete Pianist und Musiker Giuseppe Buonamici aus Florenz, bei ihm an den Flügel setzte und Folgendes zu spielen anhub:



[1]) Sammelbände der I. M. G. VI (1904/5), S. 160 ff. The Harpsichord Music of Alessandro Scarlatti. Nachtrag S. 418 ff.

[2]) Alessandro Scarlatti. Harpsichord & Organ Music. London, Bach & Co. Subskriptionspreis 31½ sh., Buchhändlerpreis 3 £. Die Follia-Variationen der letzten Toccata hatte schon A. Longo bei Ricordi veröffentlicht.

Es ist der Anfang einer Toccata[1]) des Cavaliere Azzolino Bernardino Della Ciaja di Siena, seinem Op. 4 entnommen: „Sonate per Cembalo con alcuni Saggi ed altri contrappunti di largo e grave stile ecclesiastico per grandi Organi, in Roma ... 1727."

Das Bestreben, zu Schöpfungen zu gelangen, ebenbürtig Corellis Op. 5, dall' Abacos Op. 1 und 4 usw., hat in der Tat auch die italienischen Klavier- und Orgelmeister geleitet, und es verlohnt sich zweifellos der Mühe, der Literatur dieser Epoche weiter nachzuspüren. Ich gebe hier nur einige Hinweise, gänzlich ohne Anspruch, den Gegenstand vollständig zu erledigen.

Der Ruhm, die ältere italienische Klaviersonate begründet zu haben, wird Bernardo Pasquini wohl verbleiben müssen. Die an sich schätzbare Sammlung, die um 1680 der greise Arresti in Bologna veranstaltete, ist für die große Entwicklungslinie nur von sekundärer Bedeutung. Die Hauptquelle für Pasquinis Orgel-Klaviermusik bilden bekanntlich die in Berlin und London erhaltenen Autographen, ihr Reichtum ist aber augenscheinlich noch nicht entfernt erschöpft. Pasquini stützt sich auf die Violinmusik, im besonderen den jüngeren Corelli[2]). An unmittelbare Übertragung von Violinsonaten in der Weise z. B. wie J. S. Bach seine Violinsonaten für Klavier arrangierte, möchte ich dabei weniger denken. Es gibt wohl Geigensonaten, z. B. dall' Abaco Op. 1, bei denen gesagt ist: a Violino e Violoncello overo Clavicembalo solo. Dieser Beisatz ist aber m. E., wie ich schon früher ausgeführt habe[3]), so zu deuten, daß hier der Continuo entweder von dem selbstverständlichen Cembalo mit Violoncello oder vom Cembalo allein auszuführen ist. Pasquinis Sonate begnügt sich mit wenigen Sätzen. Torchi[4]) teilt z. B. eine einsätzige Sonate mit, Weitzmann[5]) ein zweisätziges Stück. Der erste Satz ist eine verkappte kleine Toccata, der zweite führt die Überschrift „Pensiero" und wandelt ein knappes Motiv und dessen Umkehrung in freier Weise ab. Die Verbindung zu einem Ganzen wird, wie später auch z. B. bei Alessandro Scarlatti, deutlich gemacht durch das Wort „segue". Pasquinis Schüler Giovanni-Maria Casini, der auch zum bayerischen Kurfürsten Max Emanuel Beziehungen unterhielt, als Komponist ein klarer und sympathischer Kopf, hat 1714 ein ganzes Buch solcher Pensieri veröffentlicht, Op. 3[6]). Ein Pensiero gilt ihm gleich einer Sonata, die einzelnen Sätze nennt er Tempi. Er schreibt einen flüssigen, obzwar etwas weich klingenden kontrapunktischen Satz. Der Suite geht er aus dem Weg, das Ricercar und die Canzone sind sein Element, ungemein liebenswürdig gibt er sich im Siciliano. Bei der umfassenden Wirksamkeit, die Pasquini als Lehrer ausübte, würde sich wohl verlohnen, die Instrumentalwerke seiner Schule einmal systematisch zu untersuchen.

---

[1]) Veröffentlicht mit der folgenden Canzone unter dem Titel: Preludio e Toccata von Giuseppe Buonamici. Firenze-Siena, C. Bratti & Co., 1912.

[2]) Seiffert, M., Geschichte der Klaviermusik, S. 278.

[3]) Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Bd. I S. XXXVI.

[4]) L' arte musicale in Italia, Bd. III S. 261 ff.

[5]) Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur, 2. Aufl., S. 307 ff. Übernommen von Pauer in Old italian composers, London, Augener, Bd. I S. 8 ff.

[6]) Zwei Nummern bei Torchi a. a. O. S. 417.

Einen anderen Weg als Pasquini ging Alessandro Scarlatti und nahm dabei im besten seiner bis jetzt zugänglichen Werke auch einen gewaltigen Aufschwung. Wer die erwähnte Shedlocksche Ausgabe aufmerksam durchsieht, wird gewahren, wie ungleichwertiges darin enthalten ist. Geschichtlich ist die Entwickelung der lockeren Schreibart, die uns hier begegnet, jedenfalls durchaus interessant, und der künstlerische Wert einzelner Nummern, z. B. der amoll-Toccata Nr. 2, der Fuga 2di tuoni, der Fuge S. 164 springt ebenso in die Augen, wie das Kommendes andeutende Adagio S. 114 mit seiner Annäherung an das Rezitativ. Aber erst mit dem letzten Stück gelangen wir zur vollen Höhe: da steht eine große, fünfsätzige Toccata, aus dem Jahre 1723, also aus Scarlattis letzten Tagen stammend, eine Schöpfung, die ich nicht anstehe, zu den besten Werken der Klavierliteratur überhaupt zu rechnen.

Scarlatti verbindet in einigen Toccaten zwei bis sieben Teile oder Sätze. Die nicht nur mehrteilige, sondern mehrsätzige Toccata, wie sie weitere Kreise aus Buxtehude und Bach kennen — J. S. Bachs erste Toccata hat vier Sätze —, ist das Ergebnis einer wohl verständlichen Entwickelung. Je mehr sich die einzelnen Teile der Toccata zu festeren Gebilden kristallisierten, desto näher rückt die Toccata einerseits der Sonate, andererseits der Kombination: Toccata und Fuge. Die scharfe Profilierung der Glieder bei Froberger, dieselbe Eigenschaft und der Reichtum an Einzelgliedern bei Muffat sind zweifellos in der Vorgeschichte der Tastensonate als bedeutsamer Faktor in Rechnung zu stellen. Dabei wird die von Frescobaldi hergestellte innere Einheit, die wechselseitige Beziehung der Glieder, ihre Verbindung durch schematische und psychologisch-logische Zusammenhänge teils festgehalten, teils preisgegeben. Scarlatti zeigt eine ganze Reihe Typen. Er baut den Einzelsatz wieder mehrgliedrig auf, stellt in die mehrsätzige Form Gebilde ein, die mit den Grundelementen der Toccata: Laufwerk und Akkord, Passagen und Imitation oder Fugierung nichts zu tun haben, verwertet neue fertige, nicht aus diesem Material entwickelte Formen. Der Zusammenhang mit dem folgenden Satze wird gern durch das Wort segue (neapolitanisch siegue) auch äußerlich angezeigt. So hat Scarlatti in der 4. Toccata dem Hauptsatz ein Menuett angehängt, in der 5. eine Corrente usw. (Dieses Menuett versandet leider vom 13. Takt an und wird geradezu schülerhaft fortgeführt.) Aber nicht immer ist der Einzelsatz in sich beschlossen; beispielsweise leitet in der 8. Toccata der Hauptsatz über in eine Aria alla francese. Andererseits wird die innere Einheit des Ganzen völlig negiert, so daß der Spieler gar nicht mehr an den Vortrag des ganzen Stückes gebunden ist. Scarlattis Nr. 11 ist eine viersätzige Toccata; am Ende des 2. Satzes bemerkt der Komponist: „si può finire quì, o seguitare ad arbitrio come siegue". Die beiden Schlußsätze bringen dabei eine Partita alla lombarda und Fuge. Allmählich aber tritt auch bei Scarlatti das Bestreben wieder auf nach größeren Zusammenhängen und innerer Einheit. Die siebensätzige Toccata Nr. 15 (S. 101 ff.) bringt kein „buntes Vielerlei", sondern zielt energischer auf einen Bund wechselnder Stimmungen. Am Schluß des 2. Satzes verlangsamt sich die Bewegung und bereitet so das folgende Andante

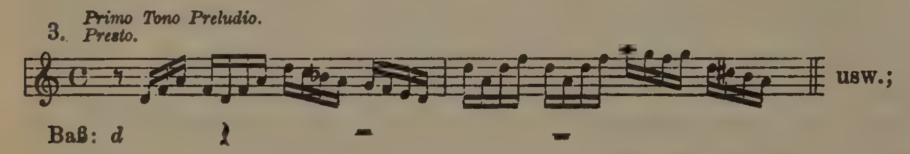
vor; der 6. Satz, das bereits erwähnte Adagio, ist ein ausgezeichneter Wegmacher für die folgende kleine fröhliche Fuge:

2. *Adagio.*

Fuga.
Allegro assai.

usw.

Die Krönung aller zur Zeit vorgelegten Stücke aber bedeutet, wie gesagt, die letzte Nummer der Ausgabe. Die Toccata beginnt mit einem drangvollen, feurigen Preludio:



dann erklingt das wundervolle rezitativartige Adagio, von dem Shedlock (S. 174) die ersten Takte mitgeteilt hat, dann ein Presto und eine bedeutsam ausklingende Fuge, darauf wiederum ein überleitendes Adagio und am Schluß die Händel wohlbekannte Follia mit 29 Variationen, deren sinnvolle rhythmische Gestaltung und Steigerung Shedlock zu Recht betont. Ein großer Zug durchpulst das Ganze, man verspürt die Kraft des Dramatikers, im Großen zu disponieren, das Werk ist von ungemeiner Geschlossenheit und hat bei entsprechendem Vortrag etwas Hinreißendes; man möchte nicht für möglich halten, daß nicht die ganze ernstere klavierspielende Welt sich bereits dieses Prachtstückes bemächtigt hat. Der Verbreitung in den historisch un-

geschulten Kreisen kommt auch die merkwürdig moderne Gestaltung von Vorbereitung und Erfüllung zu Hilfe.

Der Hinweise auf J. S. Bach bei Alessandro Scarlatti sind mannigfache; Shedlock hat bereits die Parallele des Fugenthemas



mit dem der e moll-Fuge aus dem ersten Teil des wohltemperierten Klaviers hervorgehoben; auch das Fugenthema der d moll-Toccata G. A. Band XV S. 269 wäre da zu nennen, es wäre hinzuweisen auf die schmerzlich-innigen Wendungen des ersten Adagios auch gegenüber dem Adagio der g moll-Toccata G. A. Band XXXVI S. 56 u. a. m. Dabei ist freilich zu bedenken, daß die Fuge des wohltemperierten Klaviers spätestens 1722 (das Präludium in kürzerer Fassung schon 1720) fertig war[1]), die fragliche d moll-Toccata spätestens 1717. Ob Alessandro Scarlatti über die deutsche Produktion jener Zeit auf dem Laufenden war, ist entgegen Shedlock schon für Pachelbel und Muffat zu bezweifeln, gegenüber Bach wohl zu verneinen. Gelegentlich mag er ja wohl durch deutsche Reisende, durch Pasquinis deutsche Schüler oder sonstige Übermittelung ein Stück oder das andere kennen gelernt haben; aber wo deuten die Bestände der italienischen Bibliotheken auch nur an, daß die Italiener damals aufmerksamer über die Alpen geblickt hätten? Lotti dürfte wahrscheinlich mit seinem Ausspruch: „la vera composizione si trova in Germania“ auch bei den meisten jener italienischen Kollegen Mißbehagen hervorgerufen haben, die Deutschland aus eigener Anschauung kannten.

Von der Shedlockschen Sammlung sind eine Anzahl Stücke dem Cembalo, andere der Orgel zugewiesen, bei anderen fehlt die nähere Angabe. Wie uns Seiffert dartat, hat ja in Italien die Gütergemeinschaft zwischen Orgel und Klavier länger gewährt als in Deutschland. Unser Hauptstück von 1723 führt die Überschrift „Toccata per Cembalo d'Ottava stesa“; ob damit eine bestimmte Festzeit gemeint ist, ob der Komponist an die „Königin der Strophen“ (Hermann Lingg) gedacht hat oder ob die Bemerkung nur musikalische Bedeutung haben soll, läßt sich aus der Vorlage nicht entscheiden.

Die von Shedlock benutzte Handschrift ist Eigentum eines englischen Liebhabers (Mr. C. M. Higgs) und nach Dent[2]) „das wichtigste und maßgebendste Manuskript“, das er für Scarlattis Harpsichord Music kenne. Nach dieser Probe ist gewiß befremdlich, daß die auch Dent[3]) noch unbekannt gebliebenen, aber bei Eitner und Shedlock angeführten weiteren Handschriften in Neapel, Mailand usw. nicht schon längst einer gründlichen Durchsicht unterzogen wurden.

Von Scarlattis Toccata in der entwickeltsten Form gilt, was Seiffert von Muffat

---

[1]) Spitta, Ph., J. S. Bach I, 769 ff. und I, 392 ff. bezw. 403.

[2]) Alessandro Scarlatti, London 1905, S. X.

[3]) Dent a. a. O. S. 231; Eitner, Quellenlexikon, Artikel Al. Scarlatti.

sagte[1]), aber in viel stärkerem Maß: daß sich nämlich hier die Toccata der Sonata nähert. Was in diesem Zusammenhang Muffat gegenüber Kuhnau bedeutet, muß nun für Alessandro Scarlatti gegenüber della Ciaja in Anspruch genommen werden.

Das oben erwähnte Werk dieses Meisters enthält eine Sammlung künstlerisch und geschichtlich sehr bedeutender Klaviersonaten, sowie anhangsweise 18 Ricercari für Orgel, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, sowie ein Pastorale für das gleiche Instrument, ein originelles programmatisches Seitenstück zu den ähnlichen Gebilden von Pasquini, Corelli, Zipoli usw. Dies Opus 4 ist von der ersten bis zur letzten Note des Neudrucks wert. Die Gestaltung der sechs Sonaten im einzelnen ist die folgende:

Sonata I:	Toccata largo e tenuto Canzone Allegro Tempo I Moderato Tempo II.	Sonata II:	Toccata Canzone Tempo I Lento Tempo II Allegro.
„ III:	Toccata Canzone Tempo I Moderato Tempo II Non presto.	„ IV:	Toccata Canzone Tempo I Larghetto Tempo II Allegro.
„ V:	Toccata Canzone Tempo I Moderato Tempo II Maestoso.	„ VI:	Toccata Canzone. Allegro Tempo I Lento Tempo II Allegro.

In der Anlage differieren also jeweilig nur die zwei letzten Sätze, wobei sich die überwiegende Neigung zeigt, an dritter Stelle einen langsameren Satz zu bringen als an der letzten; nur in der fünften Sonate ist das Verhältnis umgekehrt. Die Schlußsätze sind durchweg viel kürzer als die beiden ersten, auf die der Komponist das Hauptgewicht mit allem Nachdruck gelegt hat. Der Name „Tempo“ ist also übernommen; er wird aber insofern anders gebraucht wie bei Casini, als er nicht auch auf den ersten und zweiten Satz angewendet erscheint.

Die Art der Toccaten und Canzonen bewegt sich im allgemeinen in der Entwicklungslinie Frescobaldi — Pasquini — Alessandro Scarlatti weiter und zeigt Berührungspunkte mit Griecos Intavolature per il cembalo[2]), sowie, und in stärkerem Maß, mit Zipolis Sonate d'intavolature per organo e cembalo, Roma 1716[3]).

Die Toccaten in Op. 4 sind wundersame Gebilde voll Phantastik, von oft kühner Harmonik, reich an innerlich erregten deklamatorischen, rhapsodierenden Stellen; andererseits geben sie sich tief träumerisch versonnen und sie kommen nicht nur im vereinzelten Anklang, sondern in Ernst und Schmerz, Größe und Kraft J. S. Bach da und dort tatsächlich nahe. Kretzschmar hat einmal schön zur Charakterisierung von dall' Abacos Größe und Tiefe gemeint, er sei ein Italiener vom Schlage Dantes. Das darf auch von Ciaja gesagt werden. Wie die dritte Sonate träumerisch, weltenfern (ähnlich der fünften) beginnt und sich dann zu einem gewaltigen Gebilde gestaltet,

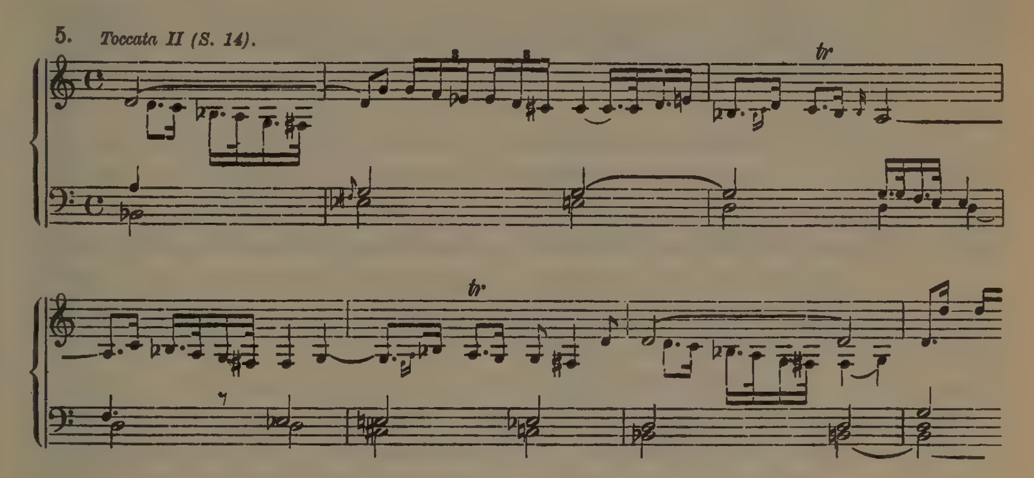
---

[1]) A. a. O. S. 245.

[2]) Einige Proben veröffentlichte Shedlock bei Novello, Ever & Co.

[3]) Farrenc, trésor Bd. XI, Paris 1869.

mit imponierenden Baßfiguren und sonstigen prächtigen Eingebungen prometheische Stimmungen hervorzaubert, das läßt sich in Worten ebensowenig erschöpfen wie Ciajas eigenartige Offenbarungen tiefschmerzlicher und mystischer Natur. Eine charakteristische Stelle mag als Beispiel dienen:



Diese Toccaten sind Musik von hervorragendem Wert; sie sind in der Tat ergreifend, aufwühlend und erhebend. Gleich denen Zipolis und Pachelbels verzichten sie auf das Fugato; sie sollten nach Ciajas Absicht ja gerade der folgenden freien Fuge, der Canzone, als Einleitung dienen, und in der Geschichte des Präludiums spielen sie eine ähnliche Rolle wie die Toccaten Pachelbels oder die Toccata-verwandten Präludien Kuhnaus und verdienen dabei einen Ehrenplatz. Die merkwürdige Verwandtschaft des 5. Stückes mit Bachs Präludium aufzuhellen, muß weiteren Untersuchungen vorbehalten bleiben. Vorerst läßt sich nur so viel sagen, daß Bachs Präludium bekanntlich schon 1720 in Friedemanns Klavierbüchlein stand, andererseits Ciaja vierzehn Jahre älter ist als Johann Sebastian und bereits 1700 mit Kompositionen hervortrat.

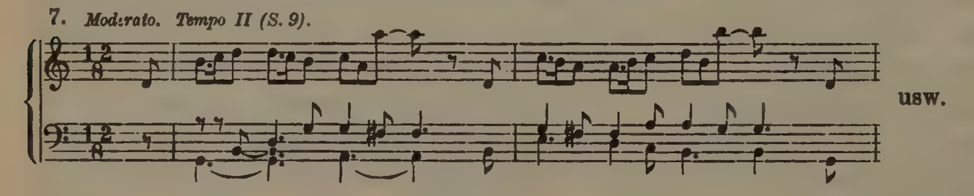
Die Canzonen zeigen gleichfalls Ciajas hochgemuten Geist. 1628 spricht Frescobaldis Schüler Grassi von den „heiteren Motiven“ im primo libro delle canzone seines Meisters, 1645 sagt Fasolo in seinem Annuale vom Wesen der Canzonen: „sono di nature allegre“. Von solch' überlieferungsgerechter Fröhlichkeit läßt uns Ciaja freilich weniger gewahren; seine Stücke sind mehr kraftvoll als heiter. Das von Buonamici im Zusammenhang mit der Cdur-Toccata neugedruckte Stück ist nicht das bedeutendste der Sammlung, aber das prächtigste in Betracht der äußeren Wirkung. Von lebendigem Fluß sind sie alle und zeugen auch mit ihrer zu Anfang regelrecht fugierenden, in der Folge freieren Arbeit, mit ihren geistreichen Einsätzen, Kombinationen und Engführungen (z. B. im dritten Stück) von einem klaren Kopf und, wie die erwähnten Ricercari, wie die Wechselbeziehungen zwischen Singstimme und Continuo in Ciajas Kantaten, von bedeutendem Können. Die freieren Partieen weisen deutlich auf Durantes Studii hin, vielleicht haben wir sie als deren Vorbild anzusprechen. Gedruckt sind beide Gruppen ja ungefähr gleichzeitig (Durante ca. 1730).

Ciaja arbeitet mit einem oder zwei Themen; deren Erfindung ist überall gut (bei Nr. 3 befruchtet durch einen Sprung in die übermäßige Quarte); Nr. 2 stellt sich als mustergültiger Charakterkopf vor:



In ihrer klavieristisch aufgelockerten Art spielen sich die Canzonen sehr angenehm; daß Ciaja an ein zweimanualiges Instrument dachte, sieht man aus verschiedenen Merkmalen, insbesondere an sonst unmotivierten Rückungen in der melodischen Führung (plötzliche Fortsetzung in der oberen Oktave usw.). Die Stücke Nr. 1 und 5 beginnen mit dem bekannten Canzonenanfang der mehrmaligen Wiederholung derselben Tonstufe, dem „Starenlied“ der Canzone, ohne davon ästhetisch Schaden zu nehmen, wie dies ja auch bei ihren zahlreichen, in gleicher Weise anhebenden älteren und gleichalterigen Schwestern keineswegs der Fall ist. Aus den andern Nummern ersehen wir, daß auch Ciaja nicht meinte, eine Canzone müsse unbedingt auf diese Weise anfangen[1]). Das ausgedehnteste Stück ist das letzte, in dem die Fuge nach einem wie all' ungarese anmutenden Zwischensatz nochmal anhebt.

Die jeweiligen zwei Schlußsätze der Ciaja'schen Sonaten sind zwar nicht entfernt so wirksam wie die Toccaten und Canzonen, aber um so größer erscheint ihre historische Bedeutung. Denn sie bilden die nächste Vorstufe zu den „Exercicii“ Domenico Scarlattis, und zwar insbesondere zu deren bei Seiffert[2]) beschriebenen zweitem, manchmal auch zum dritten Typus. Ihre Form ist zweiteilig, jeder Teil wird, wie bei Domenico Scarlatti, wiederholt; überhaupt zeigen sich nach Anlage und Mittelverwendung bei unserem Meister und dem jüngeren Scarlatti ähnliche Tendenzen sowohl in den Stücken von freier Gestaltung als in der Anlehnung an die überkommenen Tanzstücke, an die Allemande, Courante, Giga, Siciliano usw. Ihrer Erscheinung fehlt freilich die gesteigerte Leichtigkeit, das „scherzo ingegnoso“ Domenicos, sie sind im allgemeinen altertümlicher, aber nicht entfernt steif und trocken. Einer der liebenswürdigsten Gedanken mag hier Platz finden:



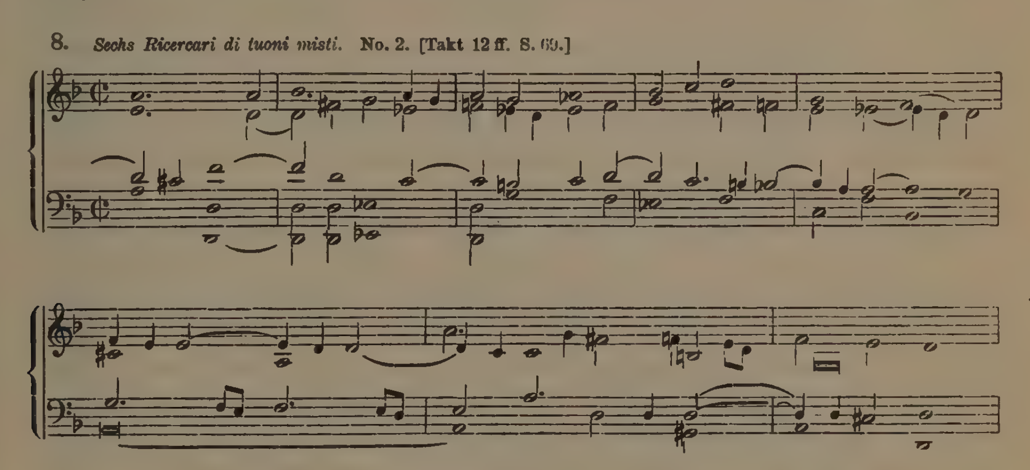
Der Wirksamkeit dieser Gebilde nach den Toccaten und Canzonen steht im Wege das kleinere Genre und das Suchen nach Neuland; bei den vorangehenden Sätzen konnte sich Ciaja ausgiebig auf eine große Vergangenheit stützen; diese freien Klavierstücke, obwohl teilweise auf die Suite zurückweisend, sind Pioniere der mo-

---

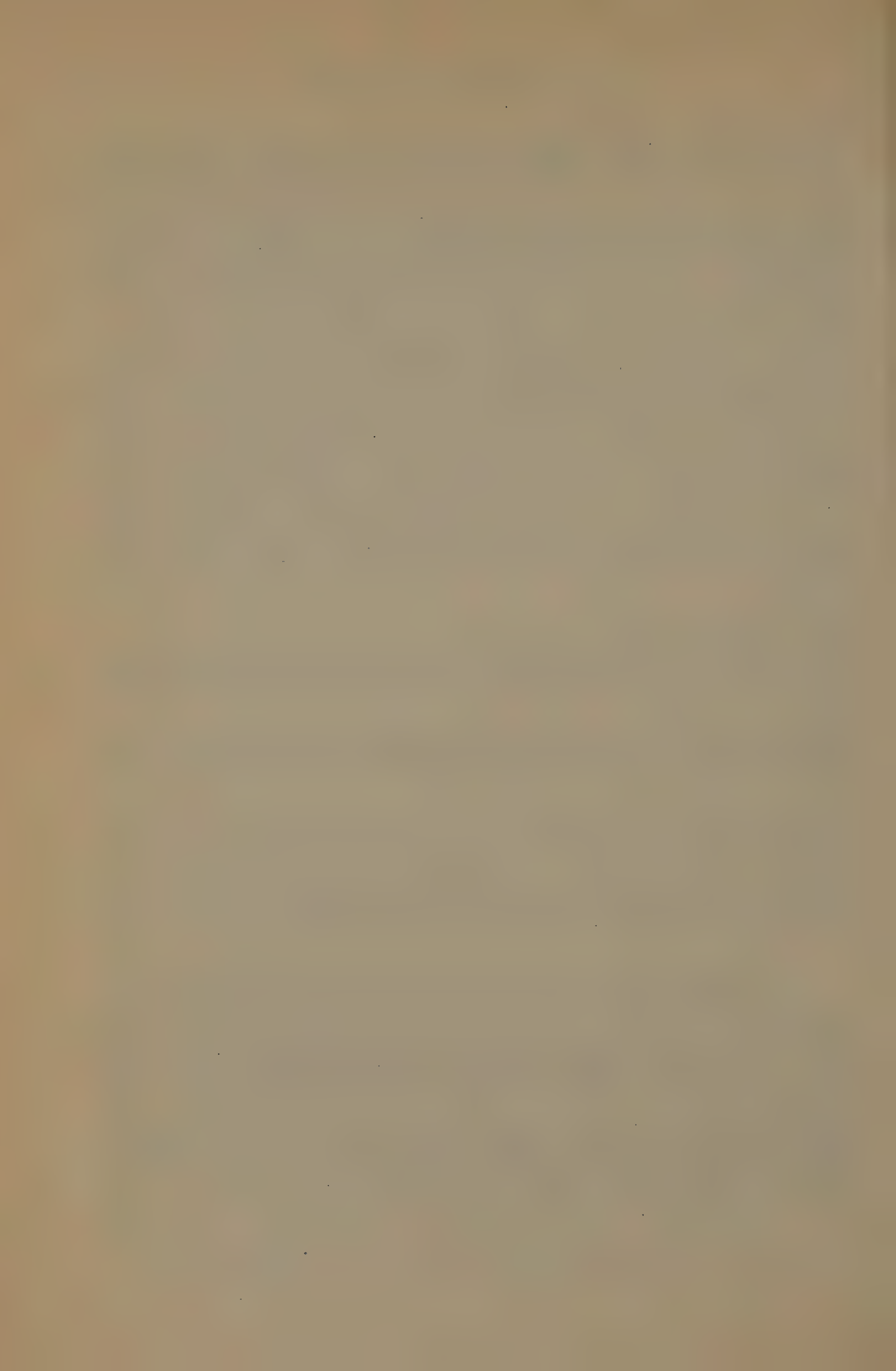
[1]) Vergleiche Riemann, H., Handbuch der Musikgeschichte 2. Band, 2. Teil, Seite 130.
[2]) a. a. O. S. 423.

dernen Sonatenform, ganz wie jene Domenicos, und eine Erweiterung des Sonata da camera-Prinzips in fortschrittlicher Richtung. Auch tonartlich hebt Ciaja diese Epiloge merkwürdig hervor; in der zweiten Sonate folgt dem zweiten Satz, der in amoll steht, der dritte in cmoll, in der fünften Sonate steht der dritte Satz bei Haupttonart Cdur in Ddur. Wenn Poglietti vor eine Allemande, Courante und Sarabande eine Toccata und Canzone stellte, entstand ein anderes Gebilde als in unserem Falle. Poglietti verbleibt damit bei der Suitensonate. Ciajas Sonaten hingegen sind wahre Janusköpfe. Ciaja steht der modernen Bildung auch näher als Pasquini und Kuhnau; die Entwicklung der Sonate rückt durch ihn in neues Licht, er bildet eine wichtige Station auf dem Weg, die mehrsätzige Sonate aus dem Bereich der Streichinstrumente herüberzuleiten auf die Tasten und er übermittelt dabei auch bedeutendere künstlerische Werte als in vielen Leistungen der nächsten Epoche, im Bereich der venetianischen Sonatistenschule seit Marcello, dargeboten werden. Besonders fesselt auch, wie schon angedeutet, seine vornehme, nachdenkliche und aparte Harmonik, für die wenigstens ein Beispiel hier noch Platz finden möge; mit diesem Sinn für Wirkung seltenerer und kühnerer Akkordverbindungen und Akkorde tritt er würdig den Tenaglia, Astorga, Alessandro Scarlatti, Lotti usw. an die Seite.

8. *Sechs Ricercari di tuoni misti.* No. 2. [Takt 12 ff. S. 69.]



Auf Ciaja und erneut auf die Tastenmusik Alessandro Scarlattis hinzuweisen, war der Zweck dieser Zeilen. Den Gegenstand zu erschöpfen lag nicht in der Aufgabe dieser kurzen Studie, noch, wie gesagt, in der Absicht des Verfassers. Ich freue mich aber, mit der Mitteilung schließen zu können, daß einer meiner jungen Freunde im Begriffe steht, Leben und Werke dieses ernsten Künstlers, gleich Abaco eines Spätlings in der beginnenden italienischen Decadence, auf meinen Wunsch zum Gegenstand einer umfänglicheren Untersuchung zu machen; auch Ciajas Kantaten und seine Kirchenmusik bieten bedeutende Leistungen.



Hauptwerke unter den Denkmälern Deutscher Tonkunst

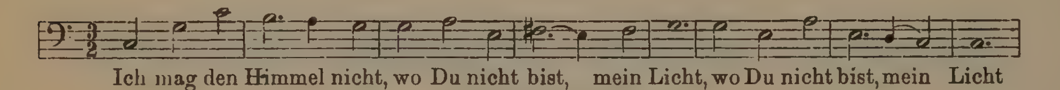
Von

Hermann Kretzschmar

Auch wenn man berücksichtigt, daß den Denkmälern Deutscher Tonkunst durch die älteren Veröffentlichungen der Werke von Schütz, Eccard, Händel, S. Bach ein beträchtlicher Teil wertvollsten Materials entzogen ist, kommt man nicht darüber hinweg, daß ihr Arbeitsboden von der Natur weniger begünstigt ist als der des an dieser Stelle seinerzeit behandelten österreichischen Unternehmens. Bis zu einem gewissen Grade gilt eben der Satz, daß die Kunst, insbesondere die Tonkunst, mit der Sonne geht. Der Norden ist an Tonsetzern ersten Ranges schon darum ärmer, weil er später in die Kultur eingetreten ist, aber er ersetzt das einigermaßen durch den unbestreitbaren und erwiesenen Gebrauchswert der in sein Bereich fallenden Werke. Unter ihnen sind besonders die zahlreichen Solokantaten willkommen, deren Ausführung nichts weiter als einen Sopran, Baß — Alt und Tenor werden selten in Anspruch genommen — und einen Organisten verlangt. Sehr ansprechende Leistungen bietet in dieser Gruppe der Lübecker Organist Franz Tunder. Seine Sätze über „Ach Herr, laß dein' lieb' Engelein" und von „Wachet auf, ruft uns die Stimme" sind wahre Muster in der Kunst, einfache Schlichtheit des Ausdrucks mit vollem und reichem Stimmungsgehalt zu verbinden. Viel tun hierbei die bei aller Kürze wirksamen Einleitungssinfonien, die über die üblichen Choralvorspiele durch einen hohen Grad von Pathos und Feierlichkeit hinausragen. Der Choral selbst setzt in gerader Taktart ein, wiederholt hier und da bedeutungsvolle Intervalle und führt dann die Melodie im dreiteiligen Rhythmus mit gesteigertem Schwung und in einer konzertierenden Art, bei dem Singstimme und Instrument sich ablösen und ineinandergreifen, zu Ende. Es ist erstaunlich, wie fortreißend diese kurzen Zwischenspiele wirken.

Die Frage, wie weit die eigene melodische Kraft Tunders reicht, entzieht sich der Entscheidung, weil er sich grundsätzlich darauf beschränkt Choräle zu bearbeiten und zwar in einer höchst einfachen Art, die nur an den Kadenzen sich eigene Eingebungen gestattet. Will man unter seinen gleichzeitigen Standesgenossen sich an einem Melodiker von Gottes Gnaden erfreuen, so kommt vor allen Friedrich

Wilhelm Zachau in Betracht. Zufällig schlage ich Köstlins Musikgeschichte nach. Da heißt es denn über diesen Lehrer Händels, daß er als Komponist und Musiker nicht bedeutend gewesen sei. Darüber darf man aber doch wohl anderer Meinung sein. Zachau hat sich ähnlich wie S. Bach mit einem bescheidenen Wirkungskreis begnügen müssen, aber wer Gesänge anstimmt, wie die herrliche Baßarie:



dem wird man einen Platz unter den gesegneten Künstlern nicht verweigern können. Daß der Komponist über die Schönheit dieser Melodie im Klaren war, sieht man daraus, daß er sie wiederholt in der Kantate für Ritornelle und als Grundstock des Aufbaues benutzt. Sie steht unter den Sologesängen Zachaus nicht allein. Seine Chöre treten dagegen allerdings weit zurück; sie bekunden in dem Mangel an Größe und Entwicklung, daß Schule und genügende Vorbilder, die doch der Zeit, wie die Bachschen Vorfahren schon allein beweisen, erreichbar waren, gefehlt haben. Daß der Verzicht auf Chöre das Einstudieren erleichterte, muß allerdings bei solchen an Chören armen Chorkantaten mit in Rechnung gezogen werden, doch wird dieser Umstand die Kantoren in der Regel nicht veranlaßt haben, sich eines so glänzenden und wirkungsvollen Mittels zu begeben. Auch Zachau nicht. Die Spärlichkeit seiner Chöre hat vielmehr verschiedene Ursachen. Einmal beherrscht er den Chorstil nicht mit der nötigen Freiheit. Das zeigt schon die Anlage der Sätze, die viel wechselt, vom Thema abspringt und sich gern mit Episoden und Zwischensätzen, auch rezitativischen, hilft. Das längste Maß, zu dem er sich als Chorkomponist ausnahmsweise aufschwingt, zeigt der Schlußsatz der Kantate „Ruhe, Friede, Freud- und Wonne“ mit 116 Takten. Er arbeitet aber in diesem Falle stark mit rondoartigen Wiederholungen. Zum andern sind es aber liturgische Gründe, denen der Sologesang sein Übergewicht über den Chor verdankt. Das achtzehnte Jahrhundert kennt Nebengottesdienste, bei denen die Musik nur durch Orgelspiel und Choralgesang vertreten ist, so gut wie gar nicht, rechnet sie wenigstens nicht für voll und läßt die bloßen „Choralisten“ nicht als gleichwertige Mitglieder des Sängerstandes, sondern nur als Anhängsel gelten. Wir haben in dieser Beziehung einen großen Rückschritt gemacht und das Gefühl dafür verloren, daß die in unseren Gottesdiensten allgemein übliche Vorherrschaft des Gemeindegesangs einen unkünstlerischen, mechanischen Charakter hat. Aus allen diesen Gründen darf man unseren Kantoren und Kirchenmusikdirektoren unbedenklich eine fleißige Verwendung der Werke Tunders und Zachaus empfehlen. Sie haben das Mark, das man in den meisten kirchlichen Arbeiten der Gegenwart vermißt, wenn sie auch nur zu den kleinen Meistern ihrer Zeit gehören. Aber ebenso, oder vielleicht noch mehr als von den geschichtlichen Größen wird der Gehalt einer Periode durch die Summe, durch die Gesamtheit der kleinen Meister und Durchschnittskräfte bestimmt. Wenn aber diese Klasse durch Künstler wie Tunder und Zachau vertreten ist, bleibt vernünftigerweise kaum noch viel zu wünschen. Besondere Aufmerksamkeit zieht in diesem Kreise der Thüringer

Liebhold auf sich. Ihn hat nämlich Telemann gelegentlich mit der Zensur versehen: er vermöge weiter nichts als Klauseln zusammen zu leimen. Diese Bloßstellung geht etwas weit. Gedanken, die nicht schon vorgedacht, hat der arme Liebhold allerdings nicht aufzuweisen, und seine Satztechnik ist dadurch etwas mangelhaft, daß die Mittelstimmen am Leben des Satzes nur geringen Anteil nehmen und die Künste des Ineinandergreifens und Nachahmens fast ganz dem Sopran und Baß überlassen. Aber seine Motive und Themen sind immer textgemäß und werden auch allen billigen Forderungen sinnvoller Auffassung und Deklamation gerecht. Man kann es deshalb nur gut heißen, daß ihn die Redaktion der Denkmäler in dem Bande der Thüringer Motetten hat ziemlich reichlich zum Wort kommen lassen. Dieser Band enthält mehrere Namen, nach welchen man vergeblich in neuen und alten Lexicis sucht. Dahin gehört gleich der Komponist des Anfangsstückes, der sechsstimmigen Motette: „Fürchtet euch nicht, ich verkündige euch große Freude", die in der Mitte den Choral mit sehr wohltuender Wirkung eintreten läßt und bis zum Ende durchführt. Nach einem alten handschriftlichen Eintrag in meinem Exemplar des Gerber war dieser Topff Organist in Breslau, wird aber von dem Schreiber mit der wegwerfenden Bemerkung: „ein elender Kirchenkomponist" versehen. Gewiß ist nur, daß er als Vertreter des alten guten Motettenstils nicht gelten kann, namentlich deshalb nicht, weil er von dem Recht des Absetzens einen zu starken, auf Hilflosigkeit deutenden Gebrauch macht, es nicht auf den Wechsel von Text und Motiv beschränkt, sondern innerhalb der Perioden anwendet. Unter den unbekannten Namen fällt der eines gewissen Flendner dadurch auf, daß er seiner Sangesfreudigkeit schon bei der Motiverfindung in weitgehender, ja naturalistischer Weise die Zügel schießen läßt. Kommt im Text das Wort „Freude", so fangen die Stimmen ohne alle Vorbereitung, ohne jeden Übergang an in Sechzehnteltriolen zu flattern. Daß solche Stellen gewagt werden konnten, zeigt auf große technische Sicherheit und Schlagfertigkeit der Thüringer Kurrendenchöre, für welche die Stücke ja in erster Linie geschrieben worden sind.

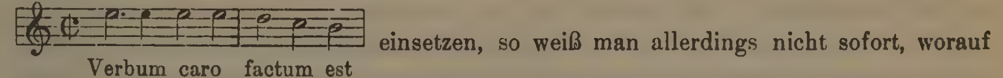
Außer solchen kleinen Geistern hat aber die deutsche Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts auch Größen von geschichtlicher Bedeutung aufzuweisen. Da ist an erster Stelle Agostino Steffani, zu dem Händel nach Hannover pilgerte, zu nennen. Seine Duette sind noch heute als Muster klassischen Zweigesangs unübertroffen und in der Feinheit der Empfindung, der Natürlichkeit und Schönheit des Ausdruckes eine immer wieder frisch mundende Quelle ausgesuchten Kunstgenusses. Aus diesem Grunde wäre zu wünschen, daß eine deutsche Übersetzung ihrer italienischen Texte der Benutzbarkeit zu Hilfe käme. Übrigens ist nur ein Teil dieser Steffani'schen Duette kirchlichen oder religiösen Charakters. Unter die geschichtlich bedeutenden Komponisten wird man auch Andreas Hammerschmidt rechnen dürfen. Hammerschmidts Bedeutung und die ganz erstaunliche Beliebtheit, deren sich seine Werke bei den Zeitgenossen erfreuten, beruht darauf, daß ihre Musik eng an den kirchlichen Volkston anlehnt. Wendungen, die an die Litaney und an ähnliche bekannte Gesänge erinnern, sind es, die bei ihm immer wiederkehren, und seine Originalität besteht darin, daß seine Melodik das Originelle meidet und mög-

lichst viel bekannte Weisen anklingen läßt. Wo er kunstvoller schreibt, ist er eifrig darauf bedacht, daß die Kunst auch leicht begriffen wird. Deshalb singt in seinen imitierenden Duetten die zweite Stimme der ersten zwar alles in ganz kurzen Abständen, von nur zwei Vierteln, sozusagen auf dem Fuße, nach. Dieses Verfahren schließt große, breit geschwungene Melodien und deren mächtige Wirkungen aus. Dafür waren sie leicht behältlich und fanden ein dankbares Publikum. Eine der schönsten Kompositionen Hammerschmidts ist der dreistimmige Psalm (2 Soprane — oder Tenöre — und Baß) „Wie der Hirsch schreit . . .“ Der Schrei wird hier — nebenbei bemerkt — durch eine vom Grundton nach der Oktave eilende Skala ausgedrückt. Aber auch ihr Reiz liegt vorwiegend in der Kleinarbeit, in hübschen Motiven und in den Nachahmungen der Stimmen; die gewaltige Sehnsucht nach Gott und seinem Frieden, von der der Text voll ist, kommt in der Musik nicht zu ihrem Recht. Die Vorzüge hängen ebenso wie die Mängel Hammerschmidts eng damit zusammen, daß seine Erfindung den Ausgang immer vom Lied, also von einem Formenideal nimmt, dessen Bereich sich auf die Wiederholung und die Variation desselben Grundgedankens beschränkt. Immerhin ist in den Leistungen Hammerschmidts das Erfreuliche überwiegend; es spricht aus ihnen eine harmonische, mit Gott und der Welt zufriedene, im Formellen fertige Persönlichkeit und eine trotz der Nähe des dreißigjährigen Krieges harmonische und fromme Zeit.

Daß manche Züge, die uns bei Hammerschmidt zunächst individuell anmuten, doch auf Rechnung der Zeit kommen, erfährt man, wenn man von ihm aus an den Nürnberger Erasmus Kindermann und an seine Monodien und Lieder herantritt. Da könnte das dreistimmige Eingangsstück „Ach, lieber Herr, wir haben gesündiget“ anstandslos unter die Arbeiten des Zittauer Komponisten gemischt werden, ohne daß der Stil die Fälschung verriete. Im Ganzen veranschaulicht Kindermann sehr reizvoll die romantischen Kräfte der Zeit. Ein außerordentlich schönes Zeugnis hierfür bietet das Terzett „O salutaris hostia“, das in die Einführungsszene des Abendmahls wie eine Himmelsstimme hineinklingt. Besonders an der etwas verlegnen Verwendung der Violine merkt man bei ihm, daß die Gattung der Kantate noch in der Entwicklung lag und der Unterschied von der Motette noch nicht klar war. In der Stimmführung tritt die Freude an Nachahmungen und kleinen Künsten stark hervor.

Kindermanns um eine Generation älterer Landsmann Johann Staden ist in den Bayerischen Denkmälern mit einem Band geistlicher und weltlicher Kompositionen vertreten, die den Titel Monodien führen. In den geistlichen kommen reichlich Choralquellen zum Vorschein, die weltlichen stehen, wie schon die häufigen Barkarolenrhythmen zeigen, unter venetianischem Einfluß, dem sich Süddeutschland bei den herrschenden Verkehrsverhältnissen kaum entziehen konnte, haben aber dauernden Wert durch ihren Reichtum an Humor. Durchschnittlich sind diese Monodien auffallend kurz, einzelne bestehen nur aus acht Takten. Das ist bedauerlich, aber durch die Zwecke ihrer Verwendung, als Beiträge zur gesellschaftlichen Erheiterung, erklärlich. Dabei war eins der beliebtesten Stücke das Lied vom Kuckuck, das manche Komponisten mehrmals gesetzt haben. Bei einer Preiskonkurrenz käme das Stadensche entschieden mit an erster Stelle in Betracht. Als Anhang ist dem Band eine

Sammlung von 17 Orchestersätzen beigegeben; die beiden letzten sind als Sinfonien bezeichnet, ohne im Charakter von den vorstehenden Stücken, ernsten, feierlichen Tanzsätzen, die zum Teil auch als Pavanen angeführt werden, abzuweichen. Sie stehen den bekannten Arbeiten Melchior Francks nahe, erreichen sie aber nicht an Innerlichkeit der Melodik. Zuweilen klingt bei Staden schon der eigne Ton Nürnberger Anmut an, der dann durch Pachelbel weltbekannt wurde. Geschichtlich gehört Staden unter die Männer, welche die deutsche Musik von der Herrschaft der in äußerlichen Künsten allmählich erstarrten Niederländer befreien halfen. Unter den Nachfolgern, welche sie dann durch ihre Werke auch zu eigner Bedeutung brachten, ragt besonders Hans Leo Haßler hervor, auch in seinen Messen, mehr noch in seinen Motetten. Die Messen fesseln formell durch einen Wechsel polyphoner und homophoner Abschnitte, bei dem die Höhepunkte des Ausdrucks in der Regel auf letztere fallen; sie befremden auch ein wenig durch einen Mangel an Kantabilität, der in der Hauptsache auf eine Zurückdrängung melismatischer Elemente in der Thematik zurückzuführen ist. Das Schönste an den Motetten Haßlers ist ihre Gradheit und Herzhaftigkeit des Ausdrucks, die Kunst, ohne Einleitungen und Umschweife eine Hauptstimmung klar und packend anzuschlagen. Hört man das schlichte



einsetzen, so weiß man allerdings nicht sofort, worauf dieser Anfang hinaus will. Erst aus der Fortsetzung ergibt sich, daß Freude und Jubel zum Ausdruck kommen soll, beim ersten Einsatz könnte man auch Schrecken erwarten. Haßler hatte nicht umsonst in Venedig zu Füßen des Andrea Gabrieli gesessen, die Pracht der Mehrstimmigkeit, wie sie in der Markuskirche zu Hause war, ist ihm da auf- und eingegangen, und er hat sie in freier Weise, hat sie so meistern gelernt, daß er auch mit bescheidnen Mitteln, die nur über einzelne Stimmen verfügten, wo dort ganze Chöre üblich waren, groß und mächtig wirkte. Aber tiefer als durch den Niederschlag venetianischer Kunst dringt er ins Herz durch die zahlreichen ungesuchten Anklänge an den Ton des deutschen Liedes, das es ihm angetan hatte, obwohl es offiziell wenig oder nichts galt. Sehr beachtenswert sind in dem Haßlerband die mitaufgenommnen Orchestercanzonen und zwar, weil sie zeigen, wie noch um die Mitte des 17. Jahrhunderts die Instrumentalmusik, wenn es sich um vollstimmigeren Satz handelte, auf Selbständigkeit unter Umständen vollständig verzichtete. Text untergelegt und man hat die brauchbarsten Chorsätze vor sich! Auch in ihnen herrscht der Liedcharakter vor. Unter den eigentlichen Chorliedern stehen Tanzlieder von der Art „Jungfrau, dein schön Gestalt erfreut mich sehr“ im Vordergrund, weil in den Tagen, wo sie niedergeschrieben wurden, die Zeit noch nachwirkte, in der Gesang und Reigen aufs engste verbunden waren. Sie sind es auch, mit denen man Haßler bei einem ihm noch fern stehenden Publikum am besten, d. h. mit sichrer Aussicht auf Anklang und Erfolg, einführen kann. Von Rechtswegen müßten sie längst so populär sein wie Mendelssohns „O Täler weit“, oder dessen „Wer hat dich, du schöner Wald“. Ein kleines Hindernis bilden allerdings die Texte, nicht bloß die italienischen der Madrigale. die man ja übersetzen

könnte, sondern auch die deutschen, die zugunsten der Erotik ganz auf das erzählende Element verzichten. Die deutsche Liebesdichtung aber war in jener Zeit ziemlich matt, arm an Herz und reich an Phrasen.

Von ältern bayrischen Tonsetzern sind in den Denkmälern Ludwig Senfl, K. Kerll und Adam Gumpelzhaimer nach Gebühr reichlicher vertreten, Senfl, der Liebling Luthers vor allen mit seinen berühmten Magnifikats, Gumpelzhaimer mit Motetten und Kerll mit sogenannten geistlichen Konzerten und außerdem mit Stücken für Klavier und Orgel. Die geistlichen Konzerte ziehen darunter die Beachtung ganz besonders auf sich, weil sie uns in die Entstehungszeit des Sologesangs und in eine Periode zurückführen, in der die Grenzregulierung zwischen Deklamation und melodischem Satz noch nicht abgeschlossen war, wo beide Gattungen sich in demselben Takt oder in einer kurzen Taktgruppe fortwährend streiften und mischten. Einen Ohrenschmaus, wie man ihn gleich stattlich in neuer Musik vergebens sucht, bietet Kerll mit dem Baßduett „Refulsit“. Händel führt in dem Duett seines Israel „Der Herr ist der starke Held“ seine beiden Baßstimmen sogleich in Engführungen ins Feld. Kerll verfährt da als bessrer Haushalter, indem er die Sänger in Ruhe einen nach dem andern sein Programm vortragen läßt; erst dann beginnen sie sich zu messen.

Den Gesangsätzen des Bandes geht eine Auswahl von Stücken für Orgel und Klavier voraus, unter denen namentlich die Tokkaten großen Genuß bereiten. Leider wird diese Formgattung in der neuern Musik arg vernachlässigt, fast kennt sie unsre Jugend nur aus den Beiträgen S. Bachs. Und doch liegen diese schon jenseits der Blütezeit: die aber findet sich bei Kerll und seinen Mitarbeitern und äußert sich da in der losen Führung der Gedanken und in dem phantastischen Wechsel der Einfälle. Es ist als wolle die Tokkata der Herrschaft der Fuge Fehde ansagen. Aber keiner der Tokkatenfreunde würde es gewagt haben ohne Fugen durchs Leben zu gehen. Unter denen, die wir von Kerll besitzen, ist die interessanteste die über das Lied vom „steirischen Hirten“, weil sie die in jener Zeit auf dem Klaviere möglichen Spielarten ziemlich alle in Parade vorbeiziehen läßt. Auch hier sehen wir wieder, daß in Sechzehnteln verlaufender Fingerwechsel auf derselben Taste zu den pianistischen Glanzleistungen gerechnet wurde.

Mit einem der letzten Meister des acappella-Stils macht uns der Dulichius-Band bekannt. Der aus Chemnitz in Sachsen gebürtige Komponist, der in Stettin wirkte, ist von den Zeitgenossen zuweilen als der Pommersche Laßus gefeiert worden. Dulichius ist ein moderner, erregter Geist, und in seinen Werken taucht neues Land und neue Zeit auf. Die alten Kirchentöne schicken sich bei ihm an, unserem Dur und Moll Platz zu machen, sein Streben nach Ausdruck ermattet nie und feiert namentlich in Schlüssen von ganz eigener Schönheit reichliche Triumphe. Ohne Frage hat unsere Praxis diesem Künstler gegenüber eine Schuld einzulösen, er müßte viel häufiger und regelmäßiger auf den Chorprogrammen erscheinen, als das tatsächlich der Fall ist. Wer nur ein Stück aus seinen Sätzen des hohen Lieds gehört hat, vielleicht „Steh auf, meine Freundin“ in seiner wunderbaren Zartheit, der schließt diesen Komponisten in sein Herz. Allerdings macht es Dulichius durch

die Neigung zu hochliegenden Sopranen seinen Freunden etwas schwer, für ihn zu werben.

Der Punkt, der den Deutschen des 17. Jahrhunderts bei der Einbürgerung der Kantate am meisten im Wege stand, war die Verwendung der Instrumente. Das Nächstliegende wäre gewesen, sie als obligate Stimme ganz im Stile der Singstimme zu führen. Das kommt auch tatsächlich zuweilen vor, aber es zur Regel zu machen, hinderte die Wissenschaft von dem maßgebenden Brauch der Italiener. So finden sich noch in den Kantaten von Bernhard und Weckmann viele Stellen, denen man die Verlegenheit um die Führung der Violinen ansieht. Sie sind mit kleinen Brocken in die Sätze, auch in die Solosätze, hineingepfropft und sehen so aus, als wäre es dem Komponisten lieber gewesen, auf sie verzichten zu dürfen. Erst durch Buxtehude kommt es auf diesem Gebiete zum Ausgleich, wie denn ihm die kirchliche Kantate die Gestalt, das Wesen und den Boden verdankt, auf dem die Werke S. Bachs reiften.

Motette und — in merkbarem Abstand — Kantate sind die Hauptgebiete, auf denen die Denkmäler Deutscher Tonkunst reicheres Anschauungsmaterial vorlegen. Das Oratorium steht dagegen weit zurück und zwar aus dem natürlichen Grunde, weil für die Pflege des Oratoriums, der sich die Italiener sofort bei den Anfängen der Gattung angenommen hatten, die nötigen Anstalten fehlten. Die sogenannten kleinen Kirchenoratorien Matthesons, von denen nebenbei bemerkt, die Denkmäler sehr wohl Proben vorlegen dürften, und das Lazarusoratorium des Bückeburger Bach und sein „Jüngling von Nain" sind scheinbare Ausnahmen; in Wirklichkeit haben wir es aber bei ihnen nur mit erweiterten Lektionen, nicht mit Oratorien im italienischen Sinne zu tun. Dagegen wurde die neue Kunst sehr bald für das Lied, den alten Liebling der Deutschen, fruchtbar gemacht. Voran ging hier der Sachse Heinrich Albert, der in Königsberg wirkend von Simon Dach und dem diesen Führer umgebenden Dichterkreise kräftige Anregungen empfing. Merkwürdigerweise fehlt Albert eine Haupteigenschaft des Pioniers: die Entschiedenheit. Das kommt am deutlichsten darin zum Ausdruck, daß er seine Melodien in doppelter Fassung mitteilt: als Sologesänge und als Chorgesänge. Dieses Verfahren ist weniger auf Mangel an Mut und an Überzeugung, als auf praktische und geschäftliche Klugheit zurückzuführen. Denn tatsächlich fand das begleitete Sololied zahlreiche und heftige Gegner und zwar in den Kreisen der Kantoren, die nicht ohne Grund besorgt waren, daß es sich der Gelegenheitsmusik, einer Hauptquelle für Einnahmen bei Trauungen, Beerdigungen und sonstigen Kasualien bemächtigen werde. Dazu ist es nicht gekommen; nur in der Hausmusik haben Chor und Ensemble dem Sologesang einen großen Teil Platz einräumen müssen. Das zeigt sich in der neuen Komposition besonders darin, daß die Soloquartette fast ganz fehlen. Beethoven hat noch welche geschrieben, dann aber kommt ein Stillstand in die Gattung, den zu beheben sich erst wieder Brahms, gefolgt von H. v. Herzogenberg, von H. Huber und anderen, bemüht hat.

Albert setzt uns durch die Menge und Mannigfaltigkeit der von ihm versuchten Liedformen in Erstaunen; sie gehen vom einfachen Strophenlied über das

durchkomponierte bis zur reich gruppierten Kantate. Da trafen seine Nachfolger eine Auslese und schritten zur Vereinfachung. Unter diesen Nachfolgern ist der wichtigste der Sachse Adam Krieger, dem die Denkmäler ebenso wie Albert einen Band gewidmet haben. Kriegers Phantasie bewegt sich auf einem engeren Gebiete, aber auf ihm, dem des Scherzes und Humors, ist er ein Meister; insbesondere seine Tanzlieder sind mit ihren eindringlichen und anmutigen Rhythmen Muster ihrer Art. Bald nach Krieger, mit Wolfgang Franck erreichte auch das geistliche Lied eine klassische Höhe. Es war ein Mißgeschick, daß in diesem Augenblick die schon längst schwächliche deutsche Dichtung völlig versagte. Statt in eine Blütezeit einzutreten, hört das deutsche Sololied auf, es beginnt eine liederlose Periode, die ein reichliches Menschenalter dauert. Erst mit dem Leipziger Studenten Sperontes (Hoffmann?) und seiner „Singenden Muse an der Pleiße“ kommt die Liedkomposition wieder in Fluß und macht nochmals alle die Schwierigkeiten und Wechselfälle durch, welche die Entstehung neuer Arten zu begleiten pflegen. Allerdings ist das Tempo der Entwickelung diesmal rascher, schon zwei Menschenalter nach Sperontes steht das deutsche Lied bei Zelter, bei der Berliner Schule und ist von da ab in ununterbrochenem, oft glänzendem Aufstieg geblieben. Mit dieser Entwickelung haben die Denkmäler Deutscher Tonkunst noch nicht genügend bekannt gemacht, zum Teil wegen einer rein formellen Schwierigkeit, nämlich der Bestimmung, daß als Grenze ihres Wirkungsbereiches das Jahr 1750, also die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, festgehalten werden soll. Davon muß in Zukunft abgesehen werden.

Während die Deutschen im Oratorium stark zurückhielten, gingen sie an die Oper, anfangs wenigstens, mit erfreulicher Tatenlust. Bekanntlich hat gleich Schütz sich ans Werk begeben und eine „Dafne“ für Torgauer Hoffestlichkeiten komponiert, die leider ebenso verloren gegangen ist, wie die verwandten Arbeiten Sigismund Kussers. Erhalten ist von dem deutschen musikdramatischen Frühwerk dagegen der Krösus Reinhard Keisers und er liegt als Denkmälerband der allgemeinen Prüfung offen. Wiederum werden wir durch ihn aufs Lied als die Hauptquelle deutscher Musiklust geführt, in der Behandlung anderer Formen schneiden wir, mit den Italienern verglichen, schlecht, um nicht zu sagen plump ab. Daß aber die Deutschen den Vorsprung auszugleichen suchten und dies auch bis zu einem hohen Grad vermochten, zeigt Ignaz Holzbauers „Günther von Schwarzburg“. Mit ihm und mit Anton Schweitzers „Alceste“, die in der Deklamation tief packt, und mit seiner „Rosamunde“ wurde in Mannheim der Versuch und der Anfang gemacht, das dortige Deutsche Nationaltheater auch von der musikalischen Seite her zu stützen. Die Übersiedelung des Hofes nach München zwang, den Plan aufzugeben, und die deutsche Oper hat bis auf C. M. v. Weber und R. Wagner warten müssen. Schweitzers und Holzbauers Bemühungen verschwanden ganz gegen den Glanz J. A. Hasses und der anderen in Deutschland wirkenden Vertreter italienischer Kunst. Die Pflicht, in diese italienische Zeit der deutschen Musik tiefer einzuführen, liegt unseren Denkmälern noch ob; sie ist mit Grauns „Montezuma“ keineswegs genügend eingelöst. Dafür müßten vor allem Hassesche Opern eintreten. Wohl aber darf die Veröffentlichung größerer Bruchstücke aus Opern Trajettas als willkommene

Abschlagszahlung gelten. Es handelt sich dabei freilich nicht um deutsche Werke, aber um solche, die für das Bild der Tonkunst in Deutschland zu einer bestimmten Zeit wichtig gewesen sind. Sie sind Denkmäler einer unter italienischer Hörigkeit stehenden deutschen Musik. Ob auch rühmliche Denkmäler? Das ist eine andere Frage. Aber Denkmäler haben unter Umständen auch den Beruf zu warnen und die Erinnerung an das wachzuhalten, was an einer Zeit und ihrem Geschlecht schwach war.

Wenn in unseren Denkmälern die Instrumentalmusik nach Menge und Güte der vokalen nachsteht, so entspricht das nur der geschichtlichen Tatsache, daß die Instrumentalmusik verhältnismäßig spät zu selbständiger Bedeutung gelangte und daß sie sich langsam entwickelte. Klavier und Orgel gingen dabei voran, das Klavier beschränkte sich aber noch auf lange Zeit im wesentlichen auf die durch die Spielleute eingebürgerten Formen der Suitenmusik. Versuche wie die J. Frobergers, Tokkaten und ähnliche freie Gebilde, ja gar Programmusik zur Geltung zu bringen, blieben vereinzelt. Das Gelungenste hat auf diesem Gebiet der Leipziger Thomaskantor Johann Kuhnau, der Vorgänger Seb. Bachs, mit seinen biblischen Sonaten geboten, die die Aufgabe, geschichtliche Vorgänge mit Wahrung guter musikalischer Form auszuführen, in ausgezeichneter Weise lösten. Sie scheinen unseren Pianisten ziemlich unbekannt geblieben zu sein, sonst würde man ihnen häufiger auf den Programmen begegnen, und sicher haben sie in ihrer Literatur nicht viele Stücke, die so geistreichen Inhalts und doch so natürlich und einfach angelegt sind. Von Kuhnau ab rückt die Sonate mehr und mehr an die Spitze der Klaviermusik, mit Beethoven steht sie auf der Höhe ihrer Bahn und zugleich am Ende ihrer Herrschaft.

Die Entwickelung der Orchestermusik läßt sich in unseren Denkmälerbänden nur auf eine kurze Strecke verfolgen, und zwar führt diese nicht an die großen Leistungen der Gattung heran. Aber ihre bescheidenen Anfänge fesseln und erfreuen ebenfalls. Es ist wiederum Suitenmusik, vor die wir geführt werden. Am schönsten wirkt sie in den Pavanen und Paduanen Melchior Francks, aus denen ein Ton frommen Sinnes klingt, der in unserer Zeit nur ganz ausnahmsweise von bevorzugten Geistern angeschlagen wird. Was dann im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts von deutschen Komponisten, etwa den Mannheimern, vorgelegt wird, hat klanglich, in sogenannter koloristischer Beziehung, Interesse, der Gedankenwert dieser Kompositionen aber ist gering.

So zeigen uns die Denkmäler Deutscher Tonkunst Treffer und Nieten durcheinander. Wir aber wollen froh sein, daß wir sie haben und fleißig aus ihnen Genuß und Belehrung schöpfen.



Giacomo Meyerbeer

Von

Hermann Abert

Keine musikalische Gattung ist so sehr dem Wechsel des Geschmackes unterworfen wie die Oper, und in ihrer Geschichte bietet wiederum das Schicksal der Meyerbeerschen Kunst wohl das krasseste Beispiel eines solchen jähen Stimmungsumschwunges dar. Nicht als ob sie von den Bühnen bereits völlig verschwunden wäre; die „Hugenotten“ z. B. sind bei einer einigermaßen sorgfältigen Darstellung auch heute noch einer starken Wirkung sicher. Aber im allgemeinen ist Meyerbeer heutzutage der Prügelknabe für alle und alles, wie dereinst die italienische Oper des 18. Jahrhunderts, zumal seit den bekannten scharfen Angriffen R. Wagners. Ja der Streit blieb nicht einmal auf das musikalische Gebiet beschränkt, er wurde von chauvinistischer und antisemitischer Seite aufgenommen und fortgesetzt, und so entstand schließlich ein Zerrbild, bei dessen Anblick man sich wirklich fragen könnte, ob denn unsere Väter, die doch zum guten Teil zu den „Hugenotten“ mit derselben Verehrung emporblickten wie heute der waschechte Wagnerianer zum „Tristan“, von allen guten Geistern der Kunst gänzlich verlassen gewesen seien. Nun ist ja freilich große Beliebtheit an sich noch durchaus kein Gradmesser für den Wert einer Kunst. Auch Kotzebue hatte, sogar im Zeitalter Schillers und Goethes, eine tausendköpfige Gemeinde hinter sich, und ein Stück Kotzebue steckt tatsächlich auch in Meyerbeer, in seinem Spürsinn für das äußerlich Wirksame, für dankbare Rollen und andere Dinge, die auf die Triebe der großen Masse zugeschnitten sind. Trotzdem war Meyerbeer zu weit Höherem berufen als Kotzebue. Kraft einer ungewöhnlichen musikalischen Begabung und einer äußerst feinen Witterung für die Grundströmungen seiner Zeit gelang es ihm mit Hilfe seines Textdichters Scribe, der diese Eigenschaften in nicht geringerem Grade besaß, wirklich, zum musikalischen Herold seines Zeitalters zu werden. Mag man über den Kunstwert seiner Opern denken wie man will, sie sind das musikalische Abbild einer ganzen Kulturperiode, sie verschaffen uns Einblicke in die treibenden Kräfte ihrer Entstehungszeit, besser und tiefer als manches Literaturwerk. Weder aus der Musikgeschichte wird sich also Meyerbeers Name einfach wegdekretieren lassen noch aus der Kulturgeschichte, ebensowenig läßt er sich aber kurzer Hand an die Franzosen abschieben. Denn abgesehen von seinen zahlreichen persönlichen Beziehungen

zu Deutschland zeigt ein stattlicher Kreis von Schülern, unter denen sich zeitweilig auch R. Wagner befand, daß sein Opernideal auch in Deutschland hoch im Preise stand und daß sich auch bei uns bedeutende Köpfe lange Zeit ein musikalisches Drama nicht anders vorstellen konnten als in Meyerbeerscher Form. Und ebenso war es in Italien: selbst G. Verdi wurde durch seinen Einfluß von der im „Nabucco“ eingeschlagenen Bahn auf Jahrzehnte hinaus abgedrängt.

Wir haben demnach allen Grund, uns mit dieser merkwürdigen Erscheinung näher zu beschäftigen, nicht um ihret- sondern um unsertwillen. Bei grundlegenden Reformen wie der Wagnerschen kennt die Geschichte wenig Rücksicht, sie rafft mit dem innerlich Morschen auch eine Menge lebensfähiger Keime hinweg und überläßt es späteren Geschlechtern, Gerechtigkeit zu üben.

Meyerbeer hat seine Laufbahn als Glied der Berliner Schule begonnen, und diesen Jugendeindrücken verdankte er wohl eine der stärksten Seiten seiner Kunst, die gediegene Satztechnik, die auch schwieriger kontrapunktischer Probleme mühelos Herr wird, und überhaupt seine formale Meisterschaft. Dann wurden die Studien in Darmstadt unter Abt Vogler fortgesetzt. Diese Schule erweiterte seinen Gesichtskreis, und zwar nicht allein den musikalischen, beträchtlich, sie weckte aber zugleich in seinem Innern auch allerhand dunkle Regungen, die zu dämpfen sein Charakter auf die Dauer doch nicht Kraft genug besaß. Voglers musikalische Kultur trug bei allem Reichtum doch schon den Stempel des Überreifen, Ungesunden. Er gab seinen Schülern eine Menge neuer Ideen und besonders neuer Klangwirkungen mit auf den Weg, die die jungen Gemüter lebhaft beschäftigten, aber er ließ sie über den eigentlichen Zweck dieser neuen Ausdrucksmittel nur zu oft im Unklaren. Seine eigenen Werke enthalten zahlreiche Stellen selbstherrlichen, effektsüchtigen Musikmachens, auf die Wagners Wort von der Wirkung ohne Ursache zutrifft; sie wirken um so gefährlicher, als sie häufig neben Stellen von wirklichem poetischem Gehalt stehen. Weber haben diese Sirenenklänge auf die Dauer nichts anzuhaben vermocht, Meyerbeer aber wurden sie verhängnisvoll, denn sie weckten zum ersten Male in ihm den musikalischen Demagogen, der in ihm schlummerte. Schon die unter Voglers Einfluß entstandenen Jugendwerke lassen diesen Zug deutlich erkennen.

1816 reiste Meyerbeer, der gleich R. Schumann dem Zuge der Zeit folgend sich lange mit dem Gedanken getragen hatte, Virtuose zu werden, auf Salieris Rat nach Italien, neben O. Nicolai der letzte deutsche Musiker, der hier sein Heil als Opernkomponist suchte. Nach seinem eigenen Bekenntnis ist er dort gleich den meisten seiner Vorgänger musikalisch zunächst ganz zum Italiener geworden; die zahlreichen Mozartismen in diesen Werken lehren freilich, daß jenes Bekenntnis mit einigem Vorbehalt aufzunehmen ist. Immerhin war er ein sehr gelehriger Schüler der Italiener, das beweist nicht allein die stark von Rossini beeinflußte Melodik dieser Werke, sondern namentlich ihr orchestrales Gewand, das mit großem Geschick die Errungenschaften Simon Mayrs und seiner Schule verwertet.[1] Gerade diese Eindrücke waren der bleibende Besitz, den er von seiner italienischen Zeit mitbrachte,

[1]) H. Kretzschmar in diesem Jahrbuch 1904, S. 36, 40.

an ihnen hielt er fest, auch nachdem er mit dem „Crociato" der italienischen Oper den Rücken gewandt hatte (1824).

Nach diesem Werke folgt, ähnlich wie bei Wagner nach dem „Lohengrin", eine sechsjährige Pause in Meyerbeers Opernschaffen, eine Zeit innerer Sammlung und des Suchens nach einem neuen Opernideal. Aber während sie bei Wagner schließlich zu einem Bruch mit der ganzen bisherigen Tradition führte, war das Ergebnis bei Meyerbeer nur der Übergang zu einer andern der bereits bestehenden Opernformen, der französischen, die er schon 1815 in einem mehrmonatigen Pariser Aufenthalt kennen gelernt hatte. Er nahm damit einen Faden wieder auf, den dereinst 1778 J. Chr. Vogel[1]) und Mozart angeknüpft hatten. Jetzt, als Meyerbeer 1825 zur Einstudierung des „Crociato" in Paris eintraf, lagen die Verhältnisse noch erheblich günstiger, da die Académie royale sich infolge Mangels an zugkräftigen Neuheiten dem ausländischen Wettbewerb besonders geneigt erwies. Hat doch auch Rossini, der hier Meyerbeers Lebensweg abermals kreuzte, in jener Zeit die Académie mit zwei umgearbeiteten älteren Opern versorgt. Vor allem bewährte Meyerbeer jedoch jetzt zum erstenmale den ihm eigenen feinen Spürsinn für die treibenden Kräfte des geistigen Lebens seiner Zeit. Er hatte ihn früher schon gegen die Lockungen der deutschen Oper und Webers unempfindlich gemacht, denn was steckte hinter Webers Vorwürfen gegen Meyerbeers unnationales Wesen im Grunde genommen anderes als der sehnliche Wunsch, dieses bedeutende Talent für die deutsche Kunst zu gewinnen? Jetzt aber, in jenen Jahren der Gärung vor der Julirevolution, wurde Meyerbeer vollends hellhörig, er sah wohin die Reise der tragédie lyrique ging und fühlte sich stark genug, die Führerschaft zu übernehmen.

Tatsächlich warfen die Ereignisse von 1830 bereits ihre Schatten voraus. Nie hat sich ein Volk nach einer Niederlage rascher erhoben, als die Franzosen nach den Freiheitskriegen, und nie den Siegern so fest sein geistiges Joch aufgezwungen. Für die politische Freiheitstheorie und die allmählich ganz unter deren Bann tretende Literatur wurde Paris sehr bald die ausschlaggebende Macht in ganz Europa. Schon begannen, wie das Beispiel Börnes zeigt, die Pilgerfahrten der deutschen Literaten nach der Seine. Daß dabei das deutsche Judentum die Führung an sich riß, ist bekannt, und dieser Umstand mag auch Meyerbeer bestimmt haben, der Bewegung beizutreten und die Bestrebungen seiner Stammesgenossen von der Seite der Oper her zu unterstützen. Es waren die Anfänge der jungdeutsch-französischen Bewegung, die dann nach 1830 Politik, Literatur und Kunst vollständig überfluten sollte. Meyerbeer ist von der Opernbühne aus einer ihrer Hauptwortführer, seine Kunst das getreue Spiegelbild aller ihrer einzelnen Strömungen geworden. Zunächst was ihren politischen, speziell demagogischen Zug anbelangt.

Die Oper zum Sprachrohr politischer Tagesfragen zu machen war alter französischer Brauch, dem schon Lully in seinen Prologen bis zur Geschmacklosigkeit gehuldigt hatte. Ja selbst bei Gluck finden wir noch einzelne Nachzügler dieses Geistes, wie z. B. den Chor „Chantons, célébrons notre reine" der „Aulischen Iphi-

[1]) Vgl. A. Vogler, J. Chr. Vogel, Halle 1914.

genie“ mit seiner Huldigung an die junge Königin Marie Antoinette. Seinem Kerne nach blieb allerdings das Glucksche Musikdrama von allen außerkünstlerischen, also auch politischen Tendenzen frei, es sei denn man erblickte in der künstlerischen und sittlichen Reinheit der „Taurischen Iphigenie“ eine bewußte Kritik des Meisters an den damaligen Pariser Zuständen, einen verklärten Niederschlag des alten Geistes, dem die Franzosen zum größten Teil ihre eigentümliche Größe in Geschichte und Kunst verdankten. Darüber nachzudenken blieb ihnen freilich keine lange Zeit, denn der Wirbel der Revolution erschütterte mit der allgemeinen Ordnung der Dinge auch die Grundfesten der Opernbühne; es blieb kein Raum für künstlerische Andacht mehr übrig, zumal einem Kunstwerk wie der tragédie lyrique gegenüber, die schon zu Rousseaus Zeiten als Hauptvertreterin der verhaßten und dann gestürzten alten aristokratischen Gesellschaftsordnung betrachtet wurde. Um so kräftiger strebte die junge opéra comique in die Höhe. Sie entsprach den neuen Begriffen von Natur und Wahrheit weit besser als die als steif verschrieene alte Musiktragödie. Es war wie immer, wenn „Natur“ das Losungswort wurde: die Schilderung der Wirklichkeit galt als die eigentliche Aufgabe der Kunst, und unter Wirklichkeit verstand man deren äußersten Vordergrund, nämlich den Alltag, das Aktuelle. So ist die opéra comique zu einer Quelle für die damalige französische Kultur geworden, die sich keine allgemeine historische Darstellung entgehen lassen dürfte. Die inneren politischen und sozialen Zustände Frankreichs während der letzten drei Jahrzehnte des Königtums finden hier ihr treues Spiegelbild; es war ein ganzer Schwarm von „Sturmvögeln der Revolution“, der da lange vor Mozarts Figaro über die Opernbühne dahinflatterte.

Die Schicksale der Gluckschen Kunst in Paris sind bekannt.[1]) Ihrem Geiste nach fand sie eigentlich nur einen einzigen ihrer würdigen Erben in Cherubini. Aber schon sein „Démophon“ zeigt durch seinen Text, wie stark das alte Ideal bereits getrübt war, und seine ihrer dramatischen Idee nach weit mehr Glucksche „Medea“ blieb dank den äußeren Verhältnissen in dem bescheidenen Rahmen einer „komischen“ Oper stecken. Man kann ohne weiteres sagen, daß durch die Ereignisse der großen Revolution dem Gluckschen Kunstwerk die Resonanz beim Pariser Publikum entzogen war, während die opéra comique gerade jetzt einen neuen Aufschwung erlebte und mit ihren drastischen Bildern aus dem Alltag mit all seinen Schrecknissen abermals zum Herold der politischen Ereignisse wurde. Diese ganz ungluckische Tendenz drang nunmehr aber auch in die ernste Oper ein. Merkt man es schon den Opern der republikanischen Zeit an, daß sie nicht mehr der alten höfisch-aristokratischen Kultur entstammen, so ist dasselbe bei dem letzten Ausläufer der Gluckschen Schule, Spontini der Fall. Nichts scheidet Spontini so scharf von Gluck wie die ausgesprochene politische Tendenz seiner Kunst. Mit der napoleonischen Zeit wechselte wie der Staat, so auch die Opernbühne der Franzosen ihren Herrn. Der neue Herrscher aber liebte es, zur Festigung seines Thrones nicht allein in seiner Politik, sondern auch in seiner Stellung zur Kunst Grundsätze des

---

[1]) Vgl. H. Kretzschmar, Zum Verständnis Glucks in diesem Jahrbuch 1903, S. 75 f.

alten römischen Kaiserreichs wieder zu beleben. Sein ganzes Verhältnis zur Musik und besonders zur Oper beruht auf dem alten römischen Nützlichkeitsstandpunkt: sie erhalten ihre Daseinsberechtigung nur durch den Zweck, den Ruhm des neuen Regiments zu mehren und die Herzen der Untertanen dafür zu gewinnen. Von diesem Standpunkt aus kam Napoleon die Form der Gluckschen Renaissanceoper mit ihrem heroischen Charakter sehr gelegen, und er ist auf diese Weise mittelbar zum letzten Erneuerer des alten, bereits ins Hintertreffen geratenen Ideals geworden. Allerdings büßte es dabei sein Bestes, seine künstlerische Reinheit, zum größten Teile ein. Denn Spontini, der sich als verständnisvoller Diener seines Herrn erwies, wußte genau, daß seine Aufgabe keine rein künstlerische war, sondern daß es galt, die Massen mit fortzureißen. Ein demagogischer Zug dringt mit ihm noch zuguterletzt in die alte Glucksche Gattung ein, der stark von der aristokratischen Resignation ihres Begründers absticht und dafür um so deutlicher auf die folgende Entwicklung hinweist. Er zeigt sich vor allem in der zeitweiligen Bevorzugung des Sinnlichen vor dem Geistigen, des rein Musikalischen vor dem Poetischen. Szenen von wirklich großem dramatischem Wurf stehen neben anderen, die nur um der äußeren Wirkung willen da sind oder deren Musik den Textworten gegenüber melodisch oder namentlich rhythmisch viel zu leicht wiegt. Mit Napoleons Sturz erblich auch Spontinis Glanz; seine „Olympia“, das letzte Werk der Gluckschen Schule, erreichte längst nicht mehr den Erfolg der früheren und bedeutete auch seinem Stil nach einen entschiedenen Schritt nach abwärts. Mit Spontinis Abgang war die tragédie lyrique abermals ohne einen allgemein anerkannten Führer, und wiederum drohte ihr die Mitbewerberschaft der mit frischen Kräften, wie Boieldieu, aufmarschierenden komischen Oper zum Verhängnis zu werden. Es war die Zeit, wo Rossini mit dem „Siège de Corinthe“ (1826) und „Moïse“ (1827) in die Bresche sprang. Ein Vergleich des „Siège“ mit seinem Vorgänger, dem „Maometto II“ (1820) ist schon dichterisch sehr lehrreich.[1]) Das Urbild ist ein echt italienisches Liebesintrigenstück mit großem historischen Hintergrund. Die Bearbeitung tastet zwar diesen Grundcharakter durchaus nicht an, betont aber besonders das Militärische und Patriotische und flicht wirkungsvolle Szenenbilder, Soldatenaufzüge, eine Hochzeitsfeier, ja sogar eine Bannerweihe ein, die wohl mit Recht als das unmittelbare Vorbild der entsprechenden Szene in den „Hugenotten“ gelten darf.[2])

Daß Rossini in seiner musikalischen Bearbeitung diesen Veränderungen nur teilweise Rechnung trug, ist ebenso bezeichnend für ihn wie für das Pariser Publikum, das an derartigen Widersprüchen zwischen Text und Musik bereits keinen Anstoß mehr nahm, wofern eben nur die äußere Wirkung vorhanden war.

Der Boden für eine abermalige Umgestaltung der tragédie lyrique war also wohl vorbereitet, als der letzte Anstoß wiederum von einer einschneidenden politischen Wandlung erfolgte: den Ideen, die schließlich zur Julirevolution von 1830 führten.

Aubers „Stumme“, Rossinis „Tell“ und Meyerbeers „Robert“ gelten

---

[1]) A. Sandberger, Rossiniana, Zeitschr. der I. M.-G. IX 338 ff.

[2]) Sandberger S. 344.

gemeinhin als die drei Stammwerke der neuen Gattung. Dabei muß freilich bemerkt werden, daß die beiden ersten einander weit näher stehen als dem dritten. Gemeinsam ist ihnen beiden der damals in seinem Radikalismus höchst zeitgemäße Gedanke der gewaltsamen Selbstbefreiung der Völker und der darauf aufgebauten Gleichheit aller, gemeinsam ferner auch die exotische Einkleidung. Es ist derselbe heiße Atem, der uns in der Literatur aus Delavignes „Vêpres Siciliennes“ und Mérimées „Jacquerie“ anweht, und auch für das neapolitanische und schweizerische Lokalkolorit boten Dichtung und Musik schon vor V. Hugo zahlreiche Seitenstücke dar. Proben musikalischer Ethnographie hatte bereits Gluck in seinen Musikdramen gegeben. Indessen war ihm derlei doch niemals Selbstzweck gewesen; seine Phryger und Skythen sind reine Phantasie-Orientalen und lediglich von der dramatischen Idee eingegeben, den Vertretern einer höheren Kultur das ungeschlachte, triebhafte Barbarentum entgegenzusetzen. Dagegen legte die opéra comique dank ihrer bekannten Vorliebe, ihre Figuren inmitten ihres äußeren Lebenskreises darzustellen, auf die musikalische Exotik als solche von Anfang besonderen Wert. In ihren Chören tritt die Zeichnung ausländischen Volkstums immer stärker hervor. Aber auch jetzt noch kommen alle diese pikanten Bilder über den Rahmen äußerer Zutaten nicht hinaus, es bleibt bei Idyllen und Schwänken, die die Handlung beleben, aber nicht bestimmen. Das wurde bei der „Stummen“ Aubers ganz anders: hier war das südliche Kolorit nicht mehr bloß Staffage, sondern der Träger des Temperamentes eines ganzen Volkes, das zugleich der Held des Ganzen war, es durchdrang die Handlung vom Anfang bis zum Ende. Es war eine außerordentlich glückliche Vereinigung von Elementen der opéra comique, von der ja Auber herkam, mit dem heroischen Ballettcharakter der alten tragédie lyrique, und der überraschendste Effekt, die Stummheit der Heldin, die zugleich eine bedeutungsvolle Erweiterung der Orchestersprache zur Folge hatte, lag ganz in der Richtung altfranzösischer Programmusik. Neu aber war die weit über Spontini hinausgehende, selbstherrliche Entfesselung aller sinnlichen Reize, die die eigentliche Handlung ganz in den Hintergrund drängt. Sie wirkt nur deshalb noch nicht so brutal wie später bei Meyerbeer, weil sie durch den demagogischen Charakter des Stoffes motiviert ist; es besteht hier tatsächlich noch eine Harmonie zwischen Form und Inhalt, Wirkung und Ursache, die z. B. Wagners Lob durchaus erklärt. Es steckt wirklich noch ein seelisches Erlebnis hinter diesem Werk des Franzosen Auber, der den heißen Atem seiner Zeit in seiner Brust verspürte, während gleich der „Tell“ des Italieners Rossini schon mehr den Eindruck des geistvoll Erdachten macht. Die „Stumme“ war noch Original, der „Tell“ ist schon bewußte Nachahmung und bewußtes Ausnützen der Zeitströmungen. Von den Italienern hat erst der junge Verdi seinen Opern einen politischen Unterton gegeben, der aus einem wirklich nationalen Herzen kam.

Diesen beiden Werken gegenüber schlug Meyerbeer mit dem „Robert“ zunächst eine ganz andere Richtung ein, indem er sich statt ins politische in das literarische Fahrwasser seiner Zeit begab. Mit dem „Robert“ nimmt die neue französische Romantik Besitz von der Opernbühne. Bezeichnend ist, daß das Werk ursprünglich als komische Oper gedacht war. Seit Grétrys „Zémire et Azor“ hatte diese

Gattung schon zu einer Zeit, da die ernste Oper noch an dem alten Renaissanceideal festhielt, mehr und mehr romantische Stoffe zugelassen und damit merklich auch auf das deutsche Singspiel eingewirkt; vielleicht hat auch der Erfolg des „Freischütz" Meyerbeer bestimmt, ein französisches Seitenstück dazu zu schaffen. Die auf die opéra comique hinweisenden Züge sind denn auch noch in der umgearbeiteten Partitur mühelos zu erkennen: die Figur des Raimbaud, die volkstümliche Haltung einzelner Szenen, bestimmte Lieblingstypen, wie gleich im ersten Akt das Trinklied, die Ballade und Romanze, auch die Verwendung des Leitmotivs gehören hierher. Die Verschmelzung beider Gattungen, der ernsten und der komischen, ist also hier um ein gutes Teil weitergeführt.

Wenn Meyerbeer allerdings jemals den Gedanken gehegt haben sollte, einen dem „Freischütz" entsprechenden Text zu bekommen, so mußte ihn gleich der erste Blick in das von Delavigne verfaßte und später von Scribe überarbeitete Buch eines Besseren belehren. Wohl ist auch dieser „Robert" eine Erlösungsoper, die die Befreiung eines sündigen Mannes aus der Gewalt des Bösen durch reine Weibesliebe zum Gegenstand hat. Aber diese einfache Grundidee, die schon früher in Frankreich Marmontel in „Zémire et Azor", in Deutschland z. B. Bretzner in seinem „Irrwisch" behandelt hatte, verschwindet hier vollständig hinter einem Wust effektsüchtiger Nebenmotive und Episoden. Es fehlt alles Tiefe, Schwärmerische, Sehnsuchts- und Ahnungsvolle, das auch in den schwächsten deutschen Libretti noch zu Worte kommt, die Charaktere sind bloße Puppen, die von Abenteuer zu Abenteuer gezerrt werden, ja selbst der böse Bertram bestätigt nur Goethes Wort, daß es nichts Abgeschmackteres auf der Welt giebt, als einen Teufel, der verzweifelt. Es war vom dramatischen Standpunkt aus der schlimmste Text, den Meyerbeer je in die Hände bekommen hat, und dennoch bewies der Erfolg, daß die beiden Poeten es abermals ausgezeichnet verstanden hatten, die Opernbühne bestimmten Zeitströmungen dienstbar zu machen.

Die Romantik hat zwar von Hause aus alle europäischen Kulturgebiete gleichermaßen erfaßt, aber das neue Weltgefühl, das sie brachte und das sich überall in einer beständigen Sehnsucht nach Bewegung, in einem fortwährenden Suchen, Gären und Mischen äußerte, kam bei den verschiedenen Völkern, dem Unterschied der Temperamente gemäß, zu ganz verschiedenem Ausdruck. In Deutschland entfesselte es wieder einmal den irrationellen Zug unseres Wesens, die Neigung zum rein Gefühlsmäßigen, Alogischen, Naturhaften; auch auf seelischem Gebiet war diesen Künstlern das Erleben als solches Selbstzweck, die Gestaltung nur das äußere Mittel, der Prozeß wichtiger als sein Ergebnis. Daher rührt ja auch in der musikalischen Ästhetik dieser Zeit die Überschätzung der Phantasie, also des Irrationellen, auf Kosten der Verstandestätigkeit.

Der Franzose dagegen, von Hause aus Rationalist, ist es auch in der romantischen Periode geblieben. Der Wille, Logik und Ordnung in die chaotische Wirklichkeit hineinzubringen, beseelt diese Künstler so gut wie die der vorhergehenden Jahrhunderte. Deshalb äußerte sich jener romantische Trieb nach Bewegung bei ihnen nicht wie bei den Deutschen in dem Drang, das Seelenleben in seinen tausend-

fachen Mischungen und Übergängen, sondern als einen Wechsel scharf erfaßter und möglichst zugespitzter Gegensätze darzustellen. V. Hugo, der Hauptwortführer der ganzen Richtung, wurde der Meister der Antithese. Der Gegensatz, der alle Vermittlungen und Übergänge ausschließt, wird damit zum System erhoben, und der weitere, in jener Zeit, wo die Dichtung zu den breitesten Massen sprach, nur natürliche Schritt war der, daß der Gegensatz um seiner selbst, um der äußeren Wirkung willen Trumpf wurde, daß man sich daran gewöhnte, die Wirkung höher zu schätzen als die Wahrheit. Die Hauptsache war jetzt der möglichst spannende Wechsel heterogenster Bilder, und da der neuentfesselte Individualismus keine Schranken irgendwelcher Konvention mehr kannte, so hatte die Einbildungskraft freiesten Spielraum. Schon einmal, in der Revolutionszeit, hatte die Pariser Oper eine Periode der abenteuerlichsten Stoffe erlebt, aber damals waren sie ihr unter dem schweren Druck der Zeitläufte als Abbilder täglich erlebter Schicksale aufgedrängt worden, jetzt dagegen waren sie Ausgeburten einer in den schroffsten Gegensätzen schwelgenden Phantasie und lediglich auf grelle Wirkungen berechnet. Mit „Robert dem Teufel“ nahmen diese Zerrbilder der Hugoschen Antithesentheorie auch von der Opernbühne Besitz und verführten auch den Musiker dazu, auf seinem Gebiete ähnlichen Zielen nachzujagen. Es war rein künstlerisch ein starker Abstieg der „Stummen“ und dem „Tell“ gegenüber. Dort hatte über dem ganzen bunten Treiben doch noch der Freiheitsgedanke als treibende Kraft gewaltet, im „Robert“ ist die Idee fast rettungslos verschüttet, das Ganze besteht eigentlich nur aus nervenspannender Abwechslung, und Liszt hatte recht mit seinem offenbar auf V. Hugo gemünzten Wort vom „Schwindelgefühl der Antithesen“. Jetzt erst trat die Hauptschwäche der neuen tragédie lyrique, ihre heillose Armut an wirklich großen Ideen, nackt zutage, sie wirkt hier doppelt abstoßend durch die sittliche Gleichgültigkeit, die dieses „Erlösungswerk“ begleitet und von dem religiösen Unterton des „Freischütz“ so grell absticht.

Der Bund Scribes mit Meyerbeer, in dem jener sofort den gegebenen musikalischen Bundesgenossen für seine eigenen Ideen erkannt hatte, war damit fest begründet. Mittlerweile aber waren auf der großen Weltbühne Dinge geschehen, die das politisch so überaus hellhörige Künstlerpaar veranlaßten, seinen Kurs abermals zu wechseln. Auf die Bourbonen war Ludwig Philipp gefolgt, der den Namen des Bürgerkönigs mit Recht trug, da er seinen Thron tatsächlich der Gnade der „Bourgoisie“ verdankte, nannte doch Barrot seine Herrschaft einmal die „beste der Republiken“. Der Freiheitsrausch legte sich zwar allmählich, doch glomm der revolutionäre Funke unter der Asche weiter und machte sich gelegentlich in Aufruhr und Geheimbündelei aller Art Luft. Neue soziale Kämpfe kündigten sich an, der sog. vierte Stand sah sich um sein Recht betrogen und hegte gegen das besitzende Bürgertum einen steigenden Groll, der in den Verheißungen der neuen sozialistischen Lehren kräftige Nahrung fand Riß im Zusammenhang damit eine starke religionsfeindliche Stimmung in den unteren Schichten ein, so wuchs dafür der Anhang des Katholizismus bei den oberen, dem Adel und dem gebildeten Bürgertum, um so mehr, und namentlich die Literaten, Victor Hugo an der Spitze, wurden in ihrem neu erwachten Glaubenseifer nicht müde, das „Heidentum“ des 18. Jahrhunderts anzuklagen.

Trotz allen Schäden stand aber der Ruhm Frankreichs auch im Auslande so fest begründet da, wie seit den Tagen Napoleons nicht mehr. Kein Wunder, daß das französische Nationalgefühl wieder mächtig anschwoll und das um sein Dasein besorgte Königtum alle Mühe hatte, die kriegerischen Leidenschaften der Franzosen im Schach zu halten. Scribe selbst war es, der damals in einem seiner Lustspiele den Namen des Chauvinismus erfand. Er hat es auch als Operndichter sehr bald verstanden, seiner Zeit ihre mannigfaltigen neuen Träume zu deuten. „Hugenotten", „Prophet" und „Afrikanerin" sind mit dem Geist des Julikönigtums, seinem Glanze wie seinem zwiespältigen Wesen unzertrennlich verbunden.

Sehr bezeichnend ist dafür allein die Tatsache, daß in diesen Dichtungen, ganz anders als in den früheren monarchischen Perioden der Oper, jede Verherrlichung des Königtums fehlt. Man merkt auch hieran deutlich, daß Ludwig Philipp im damaligen Paris eigentlich nur geduldet war. Auch der Adel kommt ziemlich schlecht weg, trotzdem in dem äußeren Auftreten seiner Vertreter immer noch etwas von dem Respekt vor der alten feinen Gesellschaftskultur nachwirkt. Ihrer Gesinnung nach sind diese Edelleute freilich schon seit der „Stummen" entweder skrupellose, mattherzige Bösewichter oder leichtsinnige Schlemmer oder finstere Verschwörer. Es sind Gestalten, die sich bis in Verdis „Rigoletto" und in Wagners „Rienzi" und „Hohe Braut" hinein fortsetzen. Nur der Nevers der „Hugenotten" bildet eine Ausnahme. Um so aufdringlicher machen sich die Massen bemerkbar. Wie im damaligen Paris, so lauern sie auch in diesen Texten beständig im Hintergrunde, stets bereit loszuschlagen und die bestehende Ordnung über den Haufen zu werfen. Zu dieser schwülen Revolutionsluft gesellt sich in den „Hugenotten" noch das nicht minder zeitgemäße kirchlich-religiöse Problem. Saint-Bris ist der Träger jenes demonstrativen Katholizismus, der damals im Schwange war, und getreu nach dem Leben auch insofern gezeichnet, als sein Glaube nicht ein Bekenntnis des Herzens, sondern des Kopfes ist. Der ganze Konflikt der „Hugenotten" hat mit dem Glauben als solchem blutwenig zu tun, weder auf katholischer noch auf protestantischer Seite. Raouls Protestantentum bleibt lediglich auf dem Theaterzettel, es kennt keine inneren Kämpfe und keine Gewissensnöte; er handelt bis zum Schlusse nur als Kavalier wie alle seine übrigen Standesgenossen, und auch sein Gefolgsmann Marcel ist ein seltsames Gemisch von romantisch-mittelalterlicher Knappentreue und fanatischem Sektierertum. Er hat gewiß in seiner eisernen Starrheit weit mehr Charakter als sein Herr und ist neben seinem Gegner Saint-Bris die gelungenste Charakterfigur der Meyerbeerschen Oper überhaupt, aber auch sein Protestantentum ist mehr äußerlich als innerlich und gleicht eher den Luther so gründlich verhaßten Schwarmgeistern als einem wirklichen Lutheraner. Der „Prophet" andererseits begibt sich auf das damals nicht minder „aktuelle" Gebiet der sozialen Gegensätze, wobei natürlich die Stellungnahme der beiden Autoren als der Herolde der bürgerlichen Ordnung nicht zweifelhaft sein konnte. In allen drei Werken aber gesellt sich dem allem noch ein ausgesprochen militärisch-patriotischer Zug hinzu, auch er eine kluge Spekulation auf die kriegerischen Instinkte der damaligen Franzosen.

Obwohl die ausschweifende und überhitzte Phantastik des „Robert“ merklich nachgelassen hat, so ist doch das Prinzip der um jeden Preis wirksamen Gegensätze geblieben. Nach wie vor stoßen anscheinend unvereinbare Dinge und Situationen in kluger Berechnung hart aufeinander, scheinen einzelne Charaktere geradezu auf den Gegensatz zueinander modelliert. Was Scribe bei seiner Aufnahme in die Akademie offen bekannte, nämlich daß es nicht die Aufgabe der Bühne sei, sich irgendwie mit Ideen zu befassen, hat er auch als Librettist treulich befolgt. Alle drei Werke haben nur den Schein einer durchgehenden Grundidee, des großen Glaubensstreites, der Tragik des vom Volke erkorenen und schließlich verratenen Volkskindes, des Konfliktes eines kühnen Entdeckers mit reaktionärem Philistersinn — aber das alles ist weit davon entfernt die Handlung vorwärts zu treiben und zu bestimmen. Das bleibt vielmehr dem jähen Auf und Ab spannender Augenblicksbilder überlassen, die am Faden einer ziemlich verwickelten Intrige aufgereiht werden. Und bezeichnenderweise trägt diese Intrige in der Hauptsache nicht einmal ein heroisches, sondern ein höchst bürgerliches Gepräge. Die Helden gelangen zu ihren entscheidenden Entschlüssen durch Motive, wie sie der damalige wohlhabende Bourgeois aus seinem eigenen Leben nur zu gut kannte: galante Abenteuer, Boudoirgeheimnisse, Verlobungs- und Ehekonflikte, kleinliche Ränke und Eifersüchteleien bestimmen den Gang der Weltgeschichte, die hier gemacht wird. Die Freude an der Intrige ist die treibende Kraft in Scribes Libretti wie in seinen Lustspielen, sie muß alles andere, die dramatischen Ideen wie die Charakteristik, ersetzen. Das ist aber wiederum ein echt rationalistischer Zug, es läuft alles auf „Belustigung des Verstandes und Witzes“ hinaus und bezeichnenderweise hat sich der Deutsche für den Reiz der Intrige allein nie recht zu erwärmen vermocht, wenn ihm nicht zugleich auch wirkliche Charakterkunst geboten wurde. Gerade in der Charakterzeichnung ist aber die Scribesche Librettistik im Grunde genommen nicht über den Standpunkt des 18. Jahrhunderts hinausgekommen, einen Standpunkt, den unter sichtlichem Einfluß der französischen Aufklärung bereits Metastasio vertreten hatte. Diese Gestalten sind gar keine wirklichen Menschen, d. h. Einheiten lebendiger, individueller Seelenkräfte, sondern lediglich Träger bestimmter typischer Eigenschaften, die zuerst mit dem Verstande ausgedacht werden, ehe die betreffende Gestalt dann nach diesem Schema modelliert wird. Daher machen sie alle einen roh gezimmerten, oft geradezu kindlichen Eindruck. Wahre Engelstugend steht neben schwärzester Teufelei, ja Scribe steht sogar erheblich hinter dem weit feineren, aristokratischen Metastasio zurück, weil er in seiner Jagd nach wirksamen Gegensätzen weit plumper übertreibt. Die geschminkte Muttertugend der Fides im „Propheten“ z. B. wäre bei Metastasio einfach ausgeschlossen gewesen. Daß vollends der Charakter eines Menschen auch sein Schicksal bedeutet, der Gedanke ist Scribe niemals in den Sinn gekommen. Daher rührt aber auch das ewig Schwankende, Haltlose dieser Gestalten und ihr Mangel an wirklicher, großer Leidenschaft. Sie vermögen in diesem Getriebe äußerlicher Spannungen überhaupt keine individuellen Seiten zu entfalten, sondern werden von der Handlung beständig hin und her geschleudert. Sie kennen mitunter wohl Aufwallungen großer sinnlicher Glut, aber keine starke

Leidenschaft, die ja dem rationalistischen Drama der Franzosen von jeher als etwas Irrationelles verdächtig war. Über diese Gebrechen vermögen uns auch andere Züge nicht hinwegzutäuschen, die ebenfalls altes französisches Erbgut sind, das glänzende, anspruchsvolle Auftreten dieser Gestalten, ihr ungeheurer Respekt vor der heroischen Gebärde und der rhetorische Aufputz ihrer Äußerungen, der nur allzuoft das wirklich Poetische zu ersetzen hat.

Bewundernswert bleibt freilich trotz alledem das fast nie versagende Geschick, mit dem Scribe alle diese auseinander strebenden Bestandteile nicht nur zusammenzuhalten, sondern auch jeden nach seiner Art zu besonderen Wirkungen auszubeuten verstanden hat. Keiner der ihm sonst geistesverwandten venezianischen Librettisten des 17. Jahrhunderts erreicht auch nur von ferne seine Kunst feinberechneter Gegensätze und klug vorbereiteter und virtuos durchgeführter Steigerungen. Ihre augenblickliche Wirkung verfehlt kaum eine einzige davon, mag sich der Zuhörer auch nachher an den Kopf greifen und sich schelten, daß er dem Tausendkünstler doch wieder ins Garn gegangen ist. Es sind aber auch andere darunter, die einen Hauch wirklicher Größe atmen, wie z. B. die Schwerterweihe der „Hugenotten“, deren charaktervoller Wucht sich auch heute noch niemand zu entziehen vermag, wo alle an die damalige Zeit gebundenen Nebentendenzen längst unwirksam geworden sind.

Scribe war aber auch ein feiner Kenner der Pariser tragédie lyrique als solcher. Er hat es ausgezeichnet verstanden, ihrem alten Ballettcharakter neue Seiten abzugewinnen. Bei dem gewichtigen Wort, das die Massen in diesen Dramen mitzureden haben, mußte den Chören und Charaktertänzen von vornherein ein entscheidender Anteil zufallen. Tatsächlich überwiegt die Zahl dieser Sätze die der Soli um ein erhebliches; mitunter machen die Soli nur den Eindruck von Ruheepisoden zwischen zwei Massenszenen. Handelnde und bloß dekorative Chöre und Ensembles lösen sich in buntem Wechsel ab, die alte Ballettgrundlage der französischen Oper erfährt in modernem Geiste eine glänzende Neubelebung.

Altfranzösischer Brauch ist auch das enge Zusammenarbeiten des Dichters und des Komponisten. Das war schon zu Lullys Zeiten und dann in der ersten Blütezeit der komischen Oper eine Hauptquelle des Erfolges jener Stücke gewesen. Beide Autoren kannten nicht allein das gemeinsame Ziel, sondern auch ihre gegenseitige Eigenart aufs genaueste, sie standen in beständiger Fühlung miteinander, stets bereit, um des Erfolges willen auf eigene Sonderwünsche zu verzichten. Und da Beide Kinder desselben Geistes waren, gelang es ihnen auch, alle ihre Trümpfe jederzeit mit der größtmöglichen Wirkung auszuspielen.

Der Anteil der Musik war bei dieser Art von Dramatik eigentlich von vornherein vorgezeichnet. Kein Musiker der Welt wäre imstande gewesen, ihr die fehlenden Ideen zu ersetzen. Immerhin wäre es für einen Musiker von einigem dramatischen Gewissen doch noch möglich gewesen, diesen Stoffen wenigstens einige einfache und empfindungsschwere Situationen abzugewinnen und an ihnen seine Kunst der Seelenmalerei zu erproben. Die effektsüchtige venezianische Librettistik des 17. Jahrhunderts hatte immer noch Raum für Cavalli und seine Nachfolger gehabt, Meyerbeer aber hat von jenem Vorrecht des Musikers nur selten Gebrauch gemacht, wie

z. B. im 4. Akt der Hugenotten. Der dramatische Höhepunkt, den er hier erreicht, ist nur eine Folge des dichterischen Ausnahmecharakters dieses Aktes, der ganz entgegen Scribes sonstiger Art nur aus zwei großen, ebenso stimmungsvollen als lebenswahren und von allen Theaterkünsten gänzlich freien Szenen besteht. Aber das sind Ausnahmen, die Meyerbeer sich mitunter der Abwechslung halber gefallen ließ, ohne dabei seinen eigentlichen Grundsätzen untreu zu werden. Die lagen aber nicht in der Richtung dramatisch-psychologischen Gestaltens, sondern in dem echt französischen System glänzender Antithesen, in jähem Stimmungs- und Situationswechsel in starken äußeren Wirkungen um jeden Preis. Dieser Victor Hugosche Geist war aber weit mehr als eine flüchtige Pariser Tagesmode, sondern ist noch bis tief in Wagners Schaffen hinein zu verspüren. Im „Tannhäuser" z. B. wäre der plötzliche Übergang vom Venusberg zur Wartburglandschaft ohne ihn gar nicht denkbar, ja noch in dem Zusammenbruch von Klingsors Zauberherrlichkeit im „Parsifal" treibt er sein Wesen. Nur haben bei Wagner alle diese „Wirkungen" in dem Verlauf der dramatischen Idee ihre „Ursache" gefunden. Es ist überhaupt nicht schwer, hinsichtlich der Ausdrucksmittel zwischen Wagner, der ja ebenfalls durch die jungdeutsche Schule hindurchgegangen ist, und Meyerbeer Beziehungen anzuknüpfen. Nur hat Wagner alle diese Phänomene, die Meyerbeer um ihrer sinnlichen Wirkung willen heraufbeschwört, regelmäßig einem Höheren, der dramatischen Idee, dienstbar gemacht.

So leicht demnach Meyerbeers Kunst vom dramatischen und noch mehr vom ethischen Standpunkt wiegen mag, es steckt doch in seiner Art, den Effekt sozusagen in ein System zu bringen, nicht nur ein beträchtliches Maß schärfsten Verstandes, sondern auch ein außerordentlicher Machtwille. Nachdem er sich einmal dieser bestimmten Richtung verschrieben hatte, gab es für ihn kein Zurück und kein Zögern mehr. Es war nur folgerichtig, wenn er seinen Texten durch möglichste Ausbeutung der rein sinnlichen, demagogischen Seite der Musik einen Bundesgenossen zuführte, wie er wirksamer nicht zu denken war; er lud sozusagen alle jene auf sinnliche Wirkung angelegten Spannungen noch mit Musik und machte dadurch ihre Entladungen physisch noch überwältigender.

Die Versinnlichung der Tonsprache bildet ein Hauptmerkmal der romantischen Musik, sie war der natürliche Rückschlag auf den Höhenflug der klassischen, besonders der Beethovenschen Kunst. Auch in der Welt des Klanges forderte das Anschauliche, Primitive, Greifbare wieder seine Rechte. Das ist das gemeinsame Band, das die vergeistigte, hochpoetische Klangromantik Cherubinis mit der weit robusteren Art Simon Mayrs und seiner Schule verbindet. Beide gehen auf neue, primitive Klangphänomene aus, nur daß es Cherubini auf die geistige, Mayr dagegen zunächst auf die rein physische Wirkung ankommt. Meyerbeer hat sich seinerseits bezeichnenderweise auf die Mayrsche Seite geschlagen, wiewohl ihm auch das Cherubinische System teils von seiner Quelle selbst, teils namentlich von Cherubinis deutschem Nachfolger Weber her sehr wohl vertraut war. Er stellt in jenem Prozeß der Versinnlichung des musikalischen Ausdrucks das äußerste Extrem dar, er pflegt die neuen Klänge um ihrer selbst und ihrer sinnlichen Wirkung willen. Einzelne

Ausnahmen bestätigen nur die Regel. Und zwar arbeitet der „Robert“ noch vorwiegend mit dem Mayrschen Prinzip des orchestralen Massenklangs, während die späteren Werke daneben auch auf feinere und subtilere Wirkungen ausgehen. Der Gedanke, Raouls erste Arie nur von einem konzertierenden Instrumente begleiten zu lassen, verliert dadurch nichts von seiner Originalität, daß er im 18. Jahrhundert, bei R. Keiser, schon einmal da war, und auch die erste Szene des „Propheten“ mit ihren zwei konzertierenden Klarinetten gehört hierher, ein in seiner Melancholie genial geschautes holländisches Landschaftsbild, dessen Spuren bis in den Beginn des dritten Tristanaktes hineinreichen. Nur bleibt es bei Meyerbeer wiederum bei einem pikanten Illusionskunststück, während das Wagnersche Bild organisch aus der dramatischen Idee herauswächst.

Wie immer in der Oper, so ist auch bei Meyerbeer die Stellung des Komponisten zum Rezitativ das Hauptkennzeichen für seine dramatischen Ziele. Zunächst war ihm seine Bahn durch den Dichter vorgezeichnet. Für Scribe waren diese Partien nur die Vermittler zwischen den großen szenischen Bildern, in deren wirkungsvollem Wechsel er den Hauptinhalt seiner Dramen erblickte, sie dienen in der Regel wenigstens, weit davon entfernt, eigenen Empfindungsgehalt zu besitzen, nur der Fortführung der Intrige. Dem entspricht auch die musikalische Ausführung. Als musikalisch nationalisierter Franzose ist Meyerbeer gewiß kein schlechter Deklamator, aber er macht doch derartige geschäftsmäßigen Partien ohne tiefere innere Anteilnahme mit den bewährten alten Mitteln ab, wie gehaltenen Akkorden, einzelnen Akkordschlägen, kurzen malerischen Motiven usw. und fügt außerdem, da er die schwache Seite dieser Methode wohl kennt, nach gutem altfranzösischem Brauche noch kleine coupletartige Sätzchen ein, um die Fühlung mit dem lieben Publikum nicht zu verlieren. Nur da, wo auch der Dichter sich zu größerer lyrischer Kraft aufschwingt (es sind bezeichnenderweise meist Partien erzählenden Charakters), da steigert auch Meyerbeer die Deklamation und namentlich die Orchestersprache zu einer Gewalt des Ausdrucks, die unmittelbar zum Herzen geht und auf die Zukunft weist. Der „Prophet“ enthält zwei glänzende Belege dafür, die Traumerzählung des ersten Aktes mit ihrer vorweggenommenen Krönungsmusik und die Beschwörung des vierten mit ihrer kühnen, Blut ziehenden Harmonik, auch der Schluß des berühmten Hugenottenduetts gehört hierher.

Über Meyerbeers sonstigen Stil hat die neuere Zeit mit ihrer Vorliebe für kurze Schlagworte das Urteil geprägt: deutsch in der Harmonik, französisch in der Rhythmik und italienisch in der Melodik. Am ehesten kann man das noch für die deutschen Züge gelten lassen, zu denen aber außer der Harmonik noch Meyerbeers beträchtliche Kunst des mehrstimmigen Satzes zu zählen wäre. Bezüglich der französischen und italienischen trifft es aber schon deshalb nicht zu, weil die Wechselbeziehungen zwischen französischer und italienischer Oper schon vor Meyerbeer, eigentlich von der Gluckschen Schule an, besonders enge gewesen sind. Aber auch bei Meyerbeer selbst ist es unmöglich, jene Scheidung auch nur einigermaßen durchzuführen. Gewiß enthält seine Melodik Züge, die sich ohne weiteres als italienisches Gut kund geben, bis herab auf die bekannten freien Kadenzen Mayrscher

Herkunft. Andererseits aber wurden von den Anhängern Rossinis bereits der „Robert“, der doch noch am meisten italienisches Blut hat, und dann vollends die „Hugenotten“ des Mangels an Melodie geziehen. Man lese nur einmal nach, was Heine im 9. Brief „Über die französische Bühne“ gegen diese Vorwürfe vorbringt. Hier werden die „isolierten, außergesetzlichen“ Melodien der Italiener den „disziplinierten, dramatischen“ Melodien Meyerbeers in einer Weise entgegengesetzt, die schon an Wagnersche Aussprüche streift. Tatsächlich fehlt der Meyerbeerschen Melodik das Breitausladende, Klangschwelgerische, Redselige der Italiener, sie ist deklamatorisch und besonders rhythmisch weit mehr zugespitzt und somit trotz aller italienischen Zutaten doch im Grunde ein französisches Erzeugnis. Die Mehrzahl der Meyerbeerschen Melodien, zumal in den Ensembles und Chören, ist ohne den straffen orchestischen Rhythmus, aus dem sie geboren sind, gar nicht zu denken. Nun ist eine solche Betonung des Rhythmischen an und für sich kein dramatischer Fehler, sie ist ein altes Erbstück der französischen Oper schon von Lullys Zeiten her, und welche eminent dramatische Rolle der Rhythmus in den Gluckschen Musikdramen spielt, ist bekannt. Auch Meyerbeer hat Melodien, denen die straffe rhythmische Färbung zu großer Plastik und Eindringlichkeit verhilft; man darf ihn hierin nur z. B. mit Halévy vergleichen, um seine Überlegenheit zu erkennen. In anderen zahlreichen Fällen freilich schlägt dieser „Schmiß“ ins Unvornehme und Ordinäre um, die Freude an der sinnlich aufreizenden Seite der Rhythmik herrscht manchmal in einem Grade vor, daß alle andern Rücksichten, besonders auch auf den Text, verschwinden. Hat sich Meyerbeer doch in dem bekannten „Rataplan“ sogar den billigen Effekt geleistet, den Marschrhythmus rein durch sich selbst, auf bloße Lärmlaute des Sängers, wirken zu lassen. Des weiteren vergleiche man z. B. den Beginn des Septetts im 3. Akt der „Hugenotten“ mit seinem jahrmarktsmäßigen Schrumm! im Basse, seinen lediglich musikalisch motivierten Einsätzen der Ensemblestimmen und seiner forsch tänzelnden Marschmelodie — dabei handelt es sich um die Vorbereitung zu einem Kampf auf Tod und Leben!

So erfinderisch nun Meyerbeer als Rhythmiker ist, so bleibt er andererseits doch immer wieder an bestimmten Schemen haften. Man kann z. B. bei allen Stellen, wo es sich um ritterliche Kraft oder heroischen Aufschwung handelt, mit ziemlicher Sicherheit auf punktierte Marschrhythmen rechnen, als hätte die Tonkunst für derlei überhaupt keine anderen Ausdrucksmittel. Am glänzendsten und vorteilhaftesten entfaltet sich sein melodisch-rhythmisches Talent dagegen in den Sätzen, wo er nicht an das Wort gebunden ist, in den Ballettmusiken. Hier zeigt er sich wirklich als würdiger Fortsetzer einer uralten Tradition, und nichts ist bezeichnender für den Unterschied der beiden Talente als ein Vergleich der lendenlahmen Ballettmusik in Wagners „Rienzi“ mit der nächsten besten von Meyerbeer. Auch in den Chören wird man Meyerbeer meist da auf dem Posten finden, wo es sich um dekorative Wirkungen handelt. Die ganze Szene der Königin im 2. Akt der „Hugenotten“ gehört dazu. Das ist doch trotz allem Haut-goût ein Kulturbild von ausgesucht prikelndem Reiz und ohne alle Roheiten mit feiner Hand ausgeführt. Nur freilich sind derartige Dinge Triumphe des Musikers, nicht des Dramatikers, und selbst die

glänzendste Bilderreihe vermag die dramatische Blöße dieser Kunst nicht zu verdecken. Wo aber in solchen Szenen das Dramatische sein Recht fordert, wird es nur zu oft übertäubt von allerhand rhythmischen und satztechnischen, jedenfalls aber rein musikalischen Künsten, die den Text nach allen Richtungen zerreißen und entstellen, bis der Hörer über all dem Schwall das Verständnis schließlich ganz verloren hat. Der Spottchor in den Hugenotten z. B. gemahnt der äußeren Situation nach an das Prügelfinale der „Meistersinger“ und entspricht ihm auch in seiner kecken, realistischen Polyphonie. Und doch, welcher Unterschied in der Führung der Singstimmen! Bei Wagner ein Zusammenprallen verschiedener Einzelpersönlichkeiten, ein handfestes dramatisches Leben, bei Meyerbeer ein geschickter, fortwährend sich steigernder kontrapunktischer Satz, bei dessen Gewebe die Textworte kaum noch eine Rolle spielen. Die Spannung ist freilich vorhanden, aber sie ist abermals rein musikalischer, nicht dramatischer Art.

Eine starke Seite Meyerbeers ist die Behandlung der Form, allerdings wiederum im spezifisch musikalischen Sinne der älteren „geschlossenen“ Formen. Selbst das berühmte Duett im 4. Akt der „Hugenotten“ zieht seine Hauptwirkungskraft aus der fein berechneten Folge in sich geschlossener arien- und kavatinenmäßiger Sätze, erst am Schlusse wird diese Ordnung durchbrochen. Man kann beim Aufbau der Meyerbeerschen Sätze unschwer ein Hauptprinzip erkennen, es lautet: möglichste Abwechslung bei leichtester Orientierungsmöglichkeit. Der Hörer soll stets angeregt, aber in seinem Fassungsvermögen auch nie allzusehr belastet werden. Deshalb sieht Meyerbeer vor allem auf klare und übersichtliche Formgebung; auch wo er einzelnen Begriffen länger nachsinnt und Seitenwege einschlägt, sorgt er sehr bald für ausreichende Erklärung und führt den Hörer wieder in bekannte Regionen zurück. Kein Wunder, daß er ein Meister der Variation und des Rondos ist. Seine Variationskunst hält sich zwar streng an den Grundcharakter der Themen; ihnen neue Seiten abzugewinnen wird geflissentlich vermieden, wie ja diese ganze Kunst seelischen Abgründen ängstlich aus dem Wege geht. Variation und Rondo zusammen aber spielen in den Ensembles, besonders den großen Finales eine große Rolle. Wiederum sei hier an die Schwerterweihe erinnert, die ein Muster klaren und wirksamen Aufbaus darstellt. Sie trägt Rondoform, wie bereits im 18. Jahrhundert das Piccinnische Buffofinale, und der Hauptgedanke erscheint dabei in stetig steigernder Variierung; er nimmt bei jeder Wiederkehr sozusagen etwas vom Geiste der jeweiligen Seitensätze in sich auf und schwillt schließlich zu einer Kolossalgestalt an, die den ganzen Empfindungsgehalt der Situation, Kampfgier, Ritterlichkeit, Fanatismus und Blutdurst nochmals in einem Brennpunkte vereinigt. Dieser „serment“ hat wirklich an Eindringlichkeit der Wirkung und Übersichtlichkeit der Form nicht seinesgleichen und stellt so gut einen Höhepunkt dar wie das folgende Duett, das zu ihm abermals eine fein berechnete Antithese bildet. So steht Meyerbeers sichere und glatte Formbehandlung in fühlbarem Gegensatz zu der Art der jungdeutschen Schriftsteller, bei denen das Formgefühl je länger je mehr verwilderte.

Handelte es sich in der Oper allein um das Musikalische, so hätte Meyerbeer noch heute gute Tage. Denn Erfindungs- und Kombinationsgabe, satztechnisches

Können und Klangsinn waren ihm in reichstem Maße gegeben und es ist kein Wunder, daß er schon nach der rein musikalischen Seite hin Schule gemacht hat. Hier war tatsächlich, zumal was die Technik der Massenszenen und des Orchesters anlangt, viel von ihm zu lernen. Er hat hier neue Ausdrucksmittel geschaffen, die einer späteren, geläuterten Dramatik zugute kamen. Aber musikalische Vorzüge allein tun's bekanntlich bei der Oper nicht. Auch Wagner hat, was nie vergessen werden darf, der Musik in seiner Kunst von Hause aus einen weit breiteren Raum angewiesen als alle die ihm sonst geistesverwandten Dramatiker vor ihm. Aber Singen und Sagen, Wort und Ton quellen bei ihm aus demselben seelischen Erleben hervor, und deshalb kommt es auch in Werken wie dem Tristan, wo die Musik das Drama bis in seine feinsten Spitzen durchdringt, nie zu einer Störung ihres Gleichgewichts. Bei Meyerbeer dagegen streben Wort und Ton nur zu häufig auseinander, und zwar ist es die Musik, die unverträglich und selbstherrlich das Drama mitunter geradezu knechtet, indem sie ohne Rücksicht auf Textwort und Situation ihren eigenen sinnlichen Wirkungen nachjagt. Hierin liegt die große Unnatur seiner Kunst, die über kurz oder lang nicht allein den künstlerischen, sondern auch den natürlichen Verstand gegen sich in die Schranken rufen mußte. Der schlimmste Vorwurf, der ihn trifft, ist aber der, daß er diesen Weg mit vollem Bewußtsein eingeschlagen und sein außerordentliches Talent nicht allein in den Dienst einer innerlich unwahren Kunst gestellt, sondern deren Unwahrheit durch die musikalische Behandlung noch gesteigert hat. Der Mangel an Naivität des künstlerischen Schaffens, der früher Wagner vorgeworfen wurde, ist weit eher bei Meyerbeer zu finden: seine Kunst entquillt selten einem inneren Erlebnis, um so häufiger dagegen kühler Berechnung und brutalem Machtwillen. Zu wirklich freiem, unbefangenen Schaffen ist dieser Meister eigentlich nie gelangt und deshalb seines eigenen Reichtums auch nie recht froh geworden, denn die Besorgnis, ob er seinen Herrn und Gebieter, das große Publikum, auch befriedigen werde, saß ihm stets im Nacken. Hier liegt sicher ein tragischer Zug, der es zugleich auch erklärt, warum es nicht eben leicht ist, hinter seiner Kunst eine geschlossene Persönlichkeit und damit einen einheitlichen Stil zu entdecken. Denn einen solchen hat doch nur der Künstler, der seine Werke in voller Unbefangenheit schafft. Nicht Schumann, nicht Wagner haben der Meyerbeerschen Kunst das Grab gegraben, sondern ihre eigene Widerstandslosigkeit den dumpfen Instinkten gegenüber, denen nur ein starkes und aufrechtes künstlerisches Gewissen die Spitze hätte bieten können.

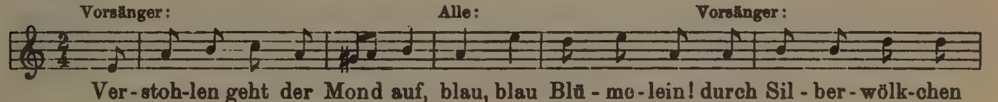
Zuccalmaglio und das Volkslied

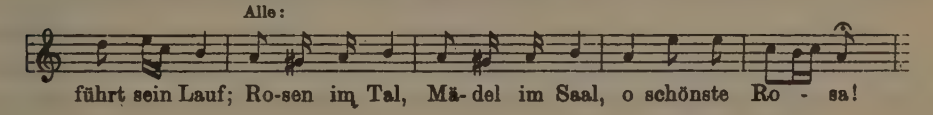
Ein Beitrag zur Stilkritik des deutschen Volksliedes

Von

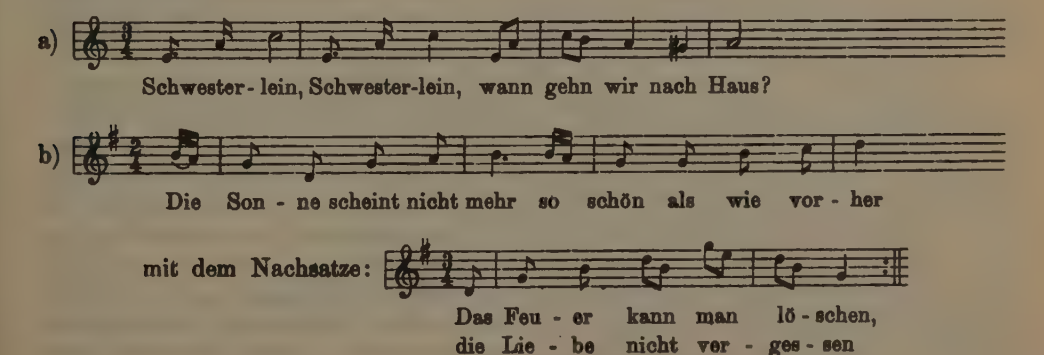
Max Friedlaender

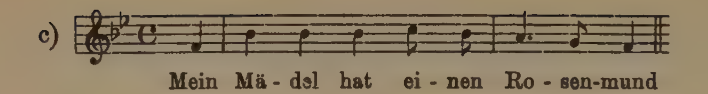
„Nach einem altdeutschen Minneliede" — so liest man zu Beginn des Andante in Brahms C dur-Sonate für Klavier Op. 1 (1853), und gleich mit dem ersten Takte beginnt die trauliche Weise „Verstohlen geht der Mond auf", bei der Brahms noch die alten Zusätze: „Vorsänger" und „Alle" beibehält, aber seine Vorlage doch durch kleine klavieristisch empfundene Wendungen umgestaltet. Die Weise ward ihm wie kaum eine andere lieb und wert: als er am Abend seines Lebens (1894) 49 deutsche Volkslieder für eine Stimme mit Klavierbegleitung bearbeitet, bringt er auch diese Melodie wieder, um sie den Freunden des Volksliedes noch einmal ins Herz zu singen:



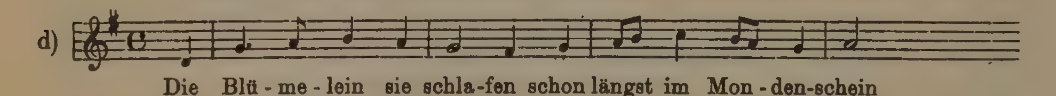


Durch die Veröffentlichung dieser 49 deutschen Volkslieder, der 14 Volks-Kinderlieder und vieler Bearbeitungen für gemischten Chor dachte Brahms eine Reihe der beliebtesten Volksgesänge der Kunstmusik wieder zuzuführen. Wollte man überhaupt einmal eine Übersicht über die am liebsten gesungenen Volksweisen geben, so würden neben: „Verstohlen geht der Mond auf" mit in die erste Reihe der Lieder gehören:



c) 

ferner das durch Brahms, Julius Rietz, Commer, Erk und viele andere harmonisierte, in Konzert und Haus heimische „Sandmännchen“:

d) 

Diesen Liedern würden sich eine Reihe von Dichtungen anschließen, die auf Schwingen der Musik berühmter Romantiker weite Verbreitung gefunden haben, z. B.: Die verlorene Tochter: „Es flogen drei Schwälbelein über den Rhein“ (komponiert von Carl Loewe, Op. 78, Nr. 2)[1]), O Jugend, schöne Rosenzeit: „Von allen schönen Kindern in der Welt“ (komponiert von Felix Mendelssohn-Bartholdy, Op. 57, Nr. 4), Dort in den Weiden steht ein Haus (komponiert von Brahms, Op. 97, Nr. 4), Vergebliches Ständchen: „Guten Abend, mein Schatz, guten Abend, mein Kind“ (komponiert von Brahms, Op. 84, Nr. 4).

Noch bekannter als diese Stücke ist das Lied, das Heine in seinem „Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1829“ mit dem Zusatz veröffentlicht hat: „Dieses Lied ist ein rheinisches Volkslied“: „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht, er fiel auf die zarten Blaublümelein, sie sind verwelket, verdorret“.

Ist es nicht seltsam, daß alle diese Lieder nicht aus dem Volksmunde stammen, noch viel weniger aber „altdeutsche Minnelieder“ sind, sondern am Schreibtische eines den gebildeten Ständen angehörigen Dichterkomponisten entstanden? Brahms und Heine ließen sich täuschen, und selbst ein so kritischer Forscher wie Ludwig Erk übersah, als er zu sammeln begann, die Herkunft dieser neuen Melodien.[2])
Ihr Schöpfer, der seine Dichtungen jahrzehntelang hinter dem Sammelnamen „Volkslied“ versteckte, ist kein anderer als Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio.[3])

Daß sein Name bisher nicht in weiteren Kreisen bekannt geworden ist, er-

[1]) Loewe hat an Zuccalmaglios Text eine Reihe von Änderungen vorgenommen und zwei ganze Strophen aus Eigenem hinzugefügt. — Wegen ausführlicher Notizen über die Ballade vgl. Max Runzes Gesamt-Ausgabe, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 9. Band, S. VI—VIII.

[2]) „Verstohlen geht der Mond auf“ eröffnet das erste Heft der „Sammlung deutscher Volkslieder mit ihren Melodien, herausgegeben von Ludwig Erk und Wilhelm Irmer“, Berlin 1838; in seine grundlegende Sammlung „Deutscher Liederhort“ (1854) nahm Erk das Lied nicht mehr auf. — Erk hat später ebenso Hoffmann von Fallersleben Zuccalmaglios Verfahren bei der Herausgabe von Volksliedern aufs schärfste bekämpft.

[3]) Von den Vornamen scheint der erste der Rufname gewesen zu sein, denn in der Familie wurde Z. „Ohm Anton“ genannt (Mitteilung des Herrn Dr. C. Nörrenberg, Direktors der Landes- und Stadtbibliothek in Düsseldorf). Seine Briefe an Schumann hat Z. mit A. W. von Zuccalmaglio unterschrieben, in der später zu erwähnenden vierstimmigen Ausgabe seiner Volkslieder aber steht auf dem Titelblatte: W. von Zuccalmaglio. Diesen Vornamen bringt auch sein Pseudonym Wilhelm von Waldbrühl.

klärt sich aus der noch jungen Geschichte der Volksliedforschung, die zu einer stilkritischen Untersuchung von Text und Melodie, von Technik und Grundsätzen der Aufzeichnung noch nicht vorgedrungen ist. Es fehlen uns noch immer die wichtigsten Maßstäbe zur Beurteilung des Unterschiedes zwischen Volks- und Kunstlied. Die älteren Herausgeber haben ihre Aufgabe zum Teil recht leicht genommen und Altes und Neues, Bearbeitungen und eigene Zutaten miteinander vermischt, so daß es oft schwer fällt, ihren Irrwegen in der Melodieaufzeichnung nachzugehen. Einer der geschicktesten unter ihnen, Zuccalmaglio, hat es sogar verstanden, völlig eigene Dichtungen und Weisen in seine Volksliedsammlungen einzuordnen und in seinen Versen und Melodien sich dem Volkston und Volksempfinden so anzupassen, daß er neben Friedrich Silcher zu den bedeutendsten Schöpfern deutscher volkstümlicher Lieder gehört.[1])

Auch unsere großen Tondichter haben ihre beste und stärkste Kraft aus der Volkskunst geschöpft, aber nur eine überraschend kleine Zahl ihrer Werke hat dem Volke neue Lieder und Weisen wiedergegeben.[2]) Wollte man die volkstümlich gewordenen Lieder der Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven aufzählen, so würde sich nur ein kleiner Ertrag ergeben, und diese wenigen Musikstücke verdanken meist ihre Beliebtheit noch besonderen Umständen: der Aufnahme in Sammlungen von Freimaurergesängen (Mozart), der Verbreitung durch Oper und Singspiel und dem Aufschwung der Liedertafeln und Gesangvereine im 19. Jahrhundert. Hier wurden später auch die volkstümlichen Chöre der Romantiker Weber und Mendelssohn heimisch, die bald ihren Weg aus den Vereinssälen in die freie Luft der heimatlichen Wälder fanden. Und wie hier Mendelssohns leise Mahnung und Vorschrift „Im Freien zu singen“ zur Tat wurde, so kamen auch Weber, Marschner und Lortzing mit ihren schönsten Liedern schnell von der Bühne her in Feld uud Wald. — Die Bedeutung der Führer der Tonkunst für die Volksmusik ist somit gewiß nicht zu unterschätzen, aber sie tritt doch zurück, wenn man an weniger bedeutendere Musiker denkt, denen ein gütiges Geschick die Gabe, volkstümlich zu dichten und zu singen, von früh auf mit auf den Weg gab. Man braucht nur Methfessel und Silcher zu nennen, um gleich mit diesen beiden Namen an eine Reihe unserer schönsten und beliebtesten volkstümlichen Lieder zu erinnern; so stammen von Methfessel u. a. die Lieder „Stimmt an mit hellem hohem Klang“, „Hinaus

[1]) Silcher gegenüber erscheint Zuccalmaglio als eine mehr feminine Natur, die sich am Liebsten zarten und weichen Stimmungen hingibt.

[2]) Wirklich populär geworden ist von Seb. Bach und Gluck keine einzige Melodie, von Händel nur „Seht, er kommt mit Preis gekrönt“ mit dem neueren Texte: „Tochter Zions, freue dich“, von Haydn die österreichische Volkshymne zu Hoffmanns Versen: „Deutschland, Deutschland über alles“, von Mozart das Kinderlied „Komm lieber Mai und mache“, eine Melodie aus „Don Juan“ und etwa drei aus der „Zauberflöte“ (das Papagenolied mit dem Höltyschen Texte: „Üb immer Treu und Redlichkeit“), von Beethoven „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“, von Weber der „Jungfernkranz“ und die Männerchöre aus „Freischütz“, „Euryanthe“ und zu Körners Liedern, von Schubert der „Lindenbaum“, von Mendelssohn „Wer hat dich, du schöner Wald“, „O Täler weit, o Höhen“, „Es ist bestimmt in Gottes Rat“, von Wagner der Brautchor aus „Lohengrin“, von Brahms das Wiegenlied: „Guten Abend, gut Nacht“ u. a. m.

in die Ferne“ und „Der Gott, der Eisen wachsen ließ“, von Silcher: „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“, „Morgen muß ich fort von hier“, „Ännchen von Tharau“, „Nun leb wohl, du kleine Gasse“, „Es geht bei gedämpfter Trommel Klang“, „Ach, du klarblauer Himmel“.

Ebenso weitbekannt wie diese Lieder sind die genannten Gesänge von Zuccalmaglio, denen sich eine sehr große Reihe anderer von ihm komponierter oder bearbeiteter Melodien anschließt, z. B.: „Feinsliebchen, du sollst mir nicht barfuß gehn“, „Guten Abend, mein tausiger Schatz“, Es stunden drei Rosen“, „Maria ging aus wandern“, „Dem Himmel will ich klagen“, „Es ging sich unsere Fraue“, „Nachtigall, sag“, „Es wohnet ein Fiedler“ usw. In diesen von Zuccalmaglio hergerichteten Liedern glaubte ein so vorsichtiger und gewissenhafter Musiker wie Brahms „altdeutsche Weisen“ zu erkennen, in deren Geist er sich so einlebte, daß er alle Ungleichheiten der dichterischen Fassung und alle musikalischen Neubildungen völlig übersah. Bei der Bearbeitung von Volksliedern war für Brahms nicht die Echtheit, sondern allein die musikalische Bedeutsamkeit und die musikalische Geeignetheit entscheidend. Für ihn blieb die melodische Formung der Weise, ihr affektbetonter Charakter maßgebend, und diesen hatte Zuccalmaglio wie kaum ein anderer zu treffen verstanden. Wenn er seine eigenen Texte und Melodien absichtlich unter ältere Volkslieder mischte, so tat er es vielleicht weniger in der Absicht, die Freunde des Volksliedes irre zu führen, als um den Werken freie Bahn zu sichern.[1]) Wußte er doch, daß der Verbreitung von Volksliedern nichts hinderlicher ist als der Zusatz, sie seien von einem Dichter und Musiker unserer Tage nach älteren Vorbildern zurechtgestutzt oder frei gestaltet. — Der Erfolg gab seinem Verfahren recht. Seine Lieder wurden sofort als „Volkslieder“ in die beliebtesten Sammlungen der Zeit aufgenommen[2]) und werden bis zum heutigen Tage überall gesungen, wenn auch sein Name in Vergessenheit geraten ist und nur wenige noch sich daran erinnern, daß hier ein ungewöhnlich feiner Nachgestalter des deutschen Volksliedes Wort und Weise neu geformt hat.

Zuccalmaglio, dessen Vorfahren aus Italien einwanderten,[3]) stammt aus der Kreisstadt Waldbroel im einstigen Herzogtum Berg, wo er am 12. April 1803 als Sohn des Juristen Jacob Salentin von Zuccalmaglio und seiner Frau Clara, einer geborenen Deycks, das Licht der Welt erblickte.[4]) Die Mutter, die wahrscheinlich dem Geschlechte des berühmten bel-

---

[1]) Man denkt dabei unwillkürlich an Macphersons Verfahren mit Ossians Gedichten (1760) oder an Chatterton-Rowley (1768), Ireland-Shakespeare (1795).

[2]) u. a. Finks Musikalischen Hausschatz, 1843; Erlachs Volkslieder der Deutschen, 1834—36.

[3]) Dasselbe trifft auf einen andern berühmten Volksliedsammler: Clemens Brentano zu.

[4]) Für die oben gegebenen biographischen Mitteilungen habe ich benutzt: die Aufsätze Schnorrenbergs (in Liliencrons „Allgemeiner Deutscher Biographie“ 45, 567) und Gustav Jansens („Davidsbündler“, Leipzig 1883, S. 138 ff.), ferner eine anonyme, unter dem Titel „Gemeinnütziger Verein in Waldbröl“ erschienene Lebensbeschreibung (Waldbröl 1903), einen Artikel über Zuccalmaglios Vater von Adolf Siewert (Festschrift zur Feier des 25 jährigen Bestehens des Barmer Konservatoriums der Musik, Barmen 1908), besonders aber ungedrucktes Material, das mir ein Neffe Zuccalmaglios, Herr Landgerichtsdirektor Geheimer Justizrat Braun in

gischen Malers von Dyck entstammt, hatte eine glockenhelle Stimme und sang dem Knaben täglich schöne alte Volkslieder vor, von denen sie einen großen Schatz im Gedächtnis hatte. Schon früh geriet er in die musikalischen Kreise, die sich um seinen Vater, einen sehr begabten, idealistisch gesinnten Musikliebhaber alten Schlages, vereinigten. Orchester und Gesangverein wurden ins Leben gerufen und eingeübt, um am Sonntag einen rechten Gottesdienst mit guter Kirchenmusik zu veranstalten. „Mein Vater war ein großer Baßgeiger", so erzählt Zuccalmaglio selbst in der Neuen Zeitschrift für Musik (1835 Nr. 14), der sich sogar neben Romberg hören lassen durfte, und wollte mich auch sicherlich für seinen Liebling, die Baßgeige, heranbilden.[1]) Es gelang meinem Vater, einen Liebhaberverein in unserem Erdwinkelchen (Schlebusch und Burscheid im Kreise Solingen) zu gründen, um eine Menge Schüler für die Kunst zu werben, unter denen ich keiner der letzten war. Geigen mußte ich lernen, ohngeachtet es mich nicht dazu zog, durfte aber auch dafür Klarinett blasen." Und nun erzählt er begeistert von den schönen Stunden, die ihn Bedeutung und Eigenart der einzelnen Instrumente erkennen ließen, von den übermütigen Späßen und Neckereien der Orchestermitglieder, Erinnerungen, die weit hinter ihm liegen. Jetzt schwärmt er „im Rheinweintaumel" durch eine Mozartsche Symphonie, taumelt „halb trunken und halb vernichtet durch eine Beethovensche", freut sich „der alten schönen Großvaterzeiten in einer Haydnschen", jubelt durch ein Händelsches Tedeum und scherzt durch eine Cimarosaische Opernszene." Alle Instrumente hat er handhaben gelernt, er „weiß, was auf jedem sich leisten läßt", nun erst ist er „Kapellmeister worden" und schwelgt im Vollgefühl des alles beherrschenden Dirigenten.

Aus dieser romantischen Schwärmerei spricht mehr als die Begeisterung des „Dorfschulmeisters Wedel", aus dessen fingierten Tagebuchblätern Zuccalmaglio seine Aufzeichnungen veröffentlichte. Robert Schumann begleitete sie mit der Anmerkung: „Hut ab vor dem Kapellmeister Wedel! Eine so hohe Idee in so bescheidenem Gewande hatt' ich nicht vermutet." Es ist die Liebe zur Musik, die nach Ausdruck ringt, die Freude an praktischer Ausübung der Tonkunst, die Hingabe an die Ideale der Jugend, die im gereiften Manne tiefe Wurzeln geschlagen hatten. Gern denkt Zuccalmaglio zurück an die Schulzeit in Wiesdorf und die Sonnabendmusiken in Schlebusch, zu denen er sich noch als Kölner Gymnasiast einfand. Es waren schöne, heitere Tage, die in seinem empfänglichen Gemüt den Sinn für höhere Tonkunst und Volksmusik weckten und in ihm den Gedanken an eine Aufzeichnung all der Lieder reifen ließen, die er in der Jugend von der Mutter und später von Mädchen aus dem Volke gehört hatte. Schon auf dem Gymnasium stand er im Mittelpunkt aller musikalischen Unternehmungen. Sein Lehrer Wilhelm Smets — ein Sohn der großen Sophie Schröder, Stiefbruder der Schröder-Devrient — gewann starken Einfluß auf diese leidenschaftliche Neigung zur Tonkunst und zum deutschen Volkslied, die zunächst noch mit dem Studium der Naturwissenschaften, neueren Sprachen, Mathematik, ja sogar der Landschaftsmalerei wechselte. Seine vielseitigen Interessen fanden zunächst mit dem Eintritt in die 7. Artilleriebrigade[2]) ein schnelles Ende, doch quittierte er nach einem Unfall schon nach drei Jahren den Militärdienst und bezog die Universität Heidelberg, um Rechts- und Staatswissenschaften und daneben deutsche Mythologie und Naturwissenschaften zu studieren. Mitten in diesen Vorbereitungen zur akademischen Laufbahn

---

Aachen und sein in Passau wohnender Sohn zur Verfügung zu stellen die Freundlichkeit hatten. — Auch an dieser Stelle möchte ich beiden hilfsbereiten Herren meinen verbindlichsten Dank aussprechen.

[1]) Auch Carl Maria von Webers Vater spielte neben der Geige den Kontrabaß, und dieser war das Hauptinstrument von Johann Jacob Brahms, Johannes Brahms' Vater. — Die Erwähnung (Bernhard) Rombergs könnte übrigens darauf schließen lassen, daß Zuccalmaglio statt Baßgeige die Kniegeige (Violoncello) meint.

[2]) Der Großvater, Oberst Johann Heinrich von Zuccalmaglio, war Befehlshaber des bergischen Landjägerkorps.

wurde er i. J. 1832 als Erzieher des einzigen Sohnes des damaligen Gouverneurs von Polen, Fürsten Gortschakoff nach Warschau berufen. Er entschloß sich, gegen diese feste Stellung seine unsichere Position einzutauschen, und fand auch an pädagogischer Tätigkeit so viel Gefallen, daß er fortan keinem anderen Berufe mehr nachstrebte. Als er 1838 nach Deutschland zurückkehrte, hatte er die Doktorwürde der Universitäten Dorpat und Moskau und vom Zaren Nikolaus den Titel eines Professors erhalten.[1]) Er blieb nun bis 1847 in Schlebusch und entfaltete dort und später in Freiburg i. B., Elberfeld, Wehringhausen, Nachrodt und Grevenbroich eine umfangreiche Tätigkeit als Schriftsteller, Politiker, Erzieher und Organisator, bis ein Herzschlag am 23. März 1869 den ausgezeichneten Mann unerwartet aus seinem arbeitsreichen Leben riß. —

Diese kurzen biographischen Züge, die nur die äußeren Daten seines einfachen Lebensweges festhalten sollen, werden bereits einen kleinen Einblick in die Vielseitigkeit seiner Interessen und Arbeiten geben. Veröffentlichungen über „Das Leben berühmter Werkmeister", „Briefe über die Mode", Arbeiten zur Sagengeschichte und über Jagdrecht, Studien zur slawischen und kaukasischen Poesie und Volksmusik, dramatische Kinderspiele und Operndichtungen,[2]) Anregungen zur Hebung der rheinischen Musikfeste und zur Einführung des altdeutschen Maienfestes in Schlebusch, Sammlungen und Aufsätze in großer Zahl reihen sich im Laufe der Jahre aneinander, und eine Aufzählung und Beurteilung seiner Werke würde eine literarhistorische Arbeit für sich beanspruchen.

Außer den sehr zahlreichen durch ihn selbst veröffentlichten Versen hat Zuccalmaglio an handschriftlichen Werken hinterlassen: 8 Trauerspiele, 20 Lustspiele, 15 Singspiele, 15 Werke und Abhandlungen in Prosa und über 2000 kleinere Gedichte. „Fast kein Tag verging, ohne daß er den Tagesblättern und Zeitschriften Aufsätze sandte oder Gelegenheitsgedichte machte. Es war kein Familienfest, kein Ereignis im Bekanntenkreise seiner Freunde, wofür er nicht irgend ein Lied, ein Festspiel oder eine Zeichnung zu liefern hatte. Gewöhnlich begab er sich gleich an die Arbeit, und der Besteller konnte die fertige Schrift sogleich mitnehmen. Niemals hat er für irgend eine Arbeit eine Vergütung beansprucht." Vgl. das durch den Gemeinnützigen Verein in Waldbröl i. J. 1903 herausgegebene Lebensbild Waldbrühl-Zuccalmaglios.

Von alledem liegen uns seine musikalischen Aufsätze am nächsten. Er begann sie in der Warschauer Zeit mit einem Beitrag zur „Neuen Zeitschrift für Musik": „Die große Partitur", einer sonnigen, frohen Kindheitserinnerung, die Schumann gleich mit der erwähnten aufmunternden und freudig zustimmenden Schlußbemerkung versah. Schumann fand in den zwanglosen Aufzeichnungen des „Dorfschulmeisters Wedel"[3]) „eine sehr schöne, der Tendenz des Blattes vorzüglich angemessene Idee".

---

[1]) Eine Frucht seines Aufenthaltes in Rußland stellt das i. J. 1848 erschienene Werk: „Balalaika, eine Sammlung slawischer Lieder von Wilhelm von Waldbrühl" dar, das eine Fülle polnischer und russischer Volkslieder in geschickten Übertragungen bringt.

[2]) In einem Briefe an Rob. Schumann unterbreitet er diesem den phantastischen Plan, die Texte aller Mozartschen Opern neu zu bearbeiten. In seiner Umdichtung beabsichtigte er z. B. in der „Entführung" die Abenteuer des Don Quichote-Dichters Cervantes in Algier zu schildern, im „Idomeneo" die Schicksale Karls VII. von Frankreich: dieser sollte den Idomeneo singen, seine Gemahlin die Elektra, seine Maitresse Agnes Sorel die Ilia, der Dauphin Karl den Idamante u. s. w. (Vgl. den handschriftlichen Nachlaß Robert Schumanns, aufbewahrt in der Staatsbibliothek in Berlin: Briefe an Schumann, Band III.)

[3]) Zuccalmaglio schuf die Figur des Dorfschulmeisters Wedel nach dem Vorbilde des vortrefflichen Schlebuscher Dorfküsters Friedrich Lützenkirchen, mit dem er zeitlebens in Freundschaft verbunden blieb.

Er schrieb Zuccalmaglio, es gefalle ihm an den Aufsätzen „das leise und tiefe Versenken ins Gemüt", „die Klarheit", in der alles an den Tag gebracht würde; und noch heute strahlt aus diesen Randbemerkungen zur Kunst eine Wärme, die gerade in unserm kritischen Zeitalter erquickend wirkt. Über alles Historische und Problematische wie die Zusammenstellung der Meister Palestrina, Marcello und Pergolese[1]) usw. muß man freilich liebevoll hinweglesen; nach dieser Richtung hin hat Dorfschulmeister Wedel weder etwas Neues noch Anregendes zu sagen. Man freut sich aber über manche Gedanken, die in diesem unruhigen Kopf keimen; so wenn er von den musizierenden Engeln des Kölner Doms nach Anhaltspunkten zur „Geschichte der Tonbühne des Mittelalters" sucht, oder gar Vogelsang und Volkslied miteinander vergleicht und seiner Schwärmerei für Natur und Gesang alle Zügel frei läßt. Zur zeitgenössischen Kunst ist seine Stellung durch die Liebe zu Mendelssohn, durch die Verehrung Mozarts und Bewunderung Beethovens von vornherein festgelegt, und so vermag er weder Meyerbeer und den Scribeschen Opernbüchern noch Berlioz, Auber, Adam oder Italienern vom Schlage Bellinis gegenüber die rechte Stellung zu finden, ja er sendet ihnen manche bittere Satire aus seiner Warschauer Festung nach. Am schönsten und freiesten aber schreibt er, wenn er von seinen eigenen Erinnerungen erzählt, von jenen begeisterungsfreudigen Orchesterabenden in Schlebusch und seinen geliebten Lehrern Thibaut und Bernh. Jos. Maurer.[2]) Dann gerät er in ein Schwärmen und Schwelgen, für das er nicht genug Bilder und Vergleiche zusammentragen kann, dann verbindet er als rechter Jean Paulianer die entlegensten Gedanken miteinander und fabuliert mit einer Frische und wohltuenden Begeisterung, daß man versteht, wie Schumann für einen Bund der „Wedeliana und Davidsbündlereien" schwärmen konnte.

Mochte er unter dem Deckmantel eines „A. W. v. Wbrühl oder W. v. Waldbrühl",[3]) unter „St. Diamond" oder einfach als „Gottschalk Wedel" schreiben, man erkennt ihn schon äußerlich an seiner übertriebenen Neigung zur Sprachreinigung. „Der große Wodan", wie er von Freunden wegen seiner Studien zur deutschen Mythologie genannt wurde, ging in der Übertragung von Fremdwörtern weiter als Beethoven und Schumann, ja er übersetzte alle musikalischen Fachausdrücke, die

---

[1]) Ähnliche unbegreifliche Zusammenstellungen finden sich in Thibauts berühmtem Werke: Über Reinheit der Tonkunst (Heidelberg 1825).

[2]) Unter Maurers „vorzüglichsten" Schülern nennt er selbst als letzten den „Dorfschulmeister Gottschalk Wedel" (v. Zuccalmaglio), der, wie er stolz schreibt, „als Kunstrichter und Sammler nicht ohne Namen geblieben".

[3]) Das Pseudonym W. von Waldbrühl hatte schon der Jüngling gewählt, als er in der Zeit der Demagogenriecherei wegen seiner handschriftlichen Sammlung von Volks- und Soldatenliedern in den Verdacht revolutionärer Gesinnung gekommen war. Nicht anders war es bei seinem Bruder Vincenz von Zuccalmaglio, der es liebte, seine Schriften unter den verschiedensten Decknamen herauszugeben. Nur bei wenigen Werken nannte er seinen eigenen Namen, sonst war er der „Volksfreund", der „alte Fuhrmann", „der Alte vom Berge", „Julius Berger", „ein römischer Katholik", oder er nannte auch gar keinen Namen. Alle volkskundlichen und geschichtlichen Werke zeichnete er aber mit „Montanus". — Über Vincenz von Zuccalmaglio vgl. weiter unten S. 65.

überhaupt in seine Feder kamen, mit eiserner Konsequenz. Daß er bei seinen Übertragungen „Instrument“ mit „Tonzeug“, „Symphonie“ durch „Tonspiel“ oder „Bardiet“, „Harmonik“ mit „Sammtklang“ ersetzte, ginge noch hin; aber er kam dann auch zu Worten wie „Gezweie“ für „Duo“, „Gedritte“ für „Terz“, „Männergeviere“, „Saitengeviere“ für Quartett, „Allhend“ für „Oratorium“, „in Fangweise“ für „kanonisch“ oder „Tonbühne für „Orchester“, „Reffreime“ [1]) für „Refrains“ und ähnlichen Neubildungen, die einem Prinzip zuliebe in Geschraubtheiten und Unnatürlichkeiten ausarteten. Wenn seine musikalischen Beiträge [2]) in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ nicht schon durch ihre ganze Art, neue Fragen eigenartig und anregend zu behandeln, unter denen der übrigen Mitarbeiter [3]) hervortreten, — man würde sie auch ohne Namensnennung leicht an ihren puritanischen Sprachwendungen und an ihrer persönlichen Färbung erkennen.

Ausführlicher als in seinen für Schumann geschriebenen Aufsätzen kommt er in den Tagebuchblättern, die er 1841 seinem Lehrer Thibaut, dem berühmten Sammler alter Musik und Herausgeber der „Reinheit der Tonkunst“ widmet, auf sein Lieblingsgebiet zu sprechen: das deutsche Volkslied.

„Von Jugend auf [4]) hatte das deutsche Volkslied, das sich in meiner Heimat zwischen den bergischen Flüßchen Sieg und Wupper wohl am längsten und reichsten erhalten hat, einen tiefen Eindruck auf mich gemacht, sowohl was den Reiz der Weise, wie den Fluß der Worte anbelangt, wie denn ihre Sammlung meine einzigen eigentlichen poetischen Studien geblieben. Schon damals hatte ich mir vieles von dem schönen Liederschatze der Heimat aufgezeichnet, war ich auf die Weisen des oberrheinischen Gaues aufmerksam geworden, so daß ich auch dort mit Sammlerfleiß umherspähte. Dieses Suchen nun machte mich mit einigen Jüngern der Thibaut'schen Muse bekannt, welche mir von den Gesangabenden ihres Lehrers erzählten, an welchen ganze Volksliederkränze eingerichtet wurden, wo das bunte Gemisch aller Stimmen der Völker erklinge, und so von der strengen, alten Kirchenmusik Erholung und Abspannung gewähre.“ Er erhielt eine Einladung zu den Thibaut'schen Gesangabenden, und bald hörte er „Lieder in bunter Folge“: „Altes und Neues, Deutsches und Russisches, Schottisches und Spanisches, Ostindisches und Brasilianisches“. „Nach dem Geiste wie nach der Tonlage der Lieder waren sie entweder einstimmig, mit dem Flügel begleitet, wurden sie zwei- oder mehrstimmig, oder vom ganzen Chor gesungen, wie denn der Meister den meisten Wert auf die schottischen und irischen zu legen schien, welche aber meistens so von den Zurichtern [5]) behandelt worden, daß alles

---

[1]) Unter diesem Titel vereinigt Zuccalmaglio eine größere Zahl seiner Gedichte, die in der handschriftlichen Abteilung der Staatsbibliothek in Berlin ruhen (Mskr. germ. fol. 1340).

[2]) Weitere musikalische Aufsätze erschienen in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Schillings Universal-Lexikon der Tonkunst, Bagges Deutscher Musikzeitung.

[3]) Es darf ausgesprochen werden, daß die Mehrzahl der Mitarbeiter der „Neuen Zeitschrift für Musik“ nicht wertvollere Beiträge geliefert haben, als die von ihnen befehdete Finksche „Allgemeine Musikalische Zeitung“ brachte. Schumanns eigene Aufsätze stehen in seiner Zeitschrift meist wie Berge in der Ebene; selbst der vorzügliche Eduard Krüger erscheint hier etwas schwächlich.

[4]) „Neue Zeitschrift für Musik“ in dem Aufsatz über Thibaut, 14. Band, Nr. 1, S. 1 (1841); vier Jahre vorher hatte Z. an derselben Stelle unter Wedels Namen Aufsätze über „Volkslieder am Rhein“ veröffentlicht.

[5]) Gemeint sind, wie aus Zuccalmaglios handschriftlichen Aufzeichnungen hervorgeht, die Bearbeitungen Joseph Haydns und Ignaz Pleyels.

Volksliederartige dabei weggefallen." Er war „ganz entzückt über den bunten reichen Strauß dieser Blüten aller Erdengürtel", und wußte „seinen Dank nicht lebhaft genug auszudrücken". —

Es muß ein starker Eindruck gewesen sein, der sich an diesem Abend in seinem empfänglichen Gemüt verankerte. Sah er doch seine Jugendpläne zum ersten Male verwirklicht und spürte aus dem Vortrag der Lieder, wieviel hier noch für ihn zu leisten war. Der Gedanke, „Stimmen der Völker"[1]) nicht nur in der Dichtung, sondern auch mit der Melodie und Begleitung zu sammeln, verließ ihn nicht mehr und wirkte in ihm fort, bis seine Pläne feste Gestalt annahmen. Im Jahre 1825 waren seine Vorarbeiten so weit gediehen, daß er ein erstes Liederheft gemeinsam mit seinem Freunde Baumstark herausgeben konnte. Beide nannten die Sammlung, die nach und nach auf 21 Hefte anwuchs:

Bardale, Sammlung auserlesener Volkslieder der verschiedenen Völker der Erde, alter und neuer Zeiten mit deutschem Texte und Begleitung des Pianoforte und der Guitarre herausgegeben und dem Herrn Geheimen Rathe und Professor Dr. A. F. J. Thibaut hochachtungsvoll gewidmet von E. Baumstark und W. v. Waldbrühl. — Braunschweig 1829.[2])

Über Bardale heißt es in Johann S. Schilters berühmtem Thesaurus antiquitatum Teutonicarum (Ulm 1728) 3, 89: Bardaea, Bardala, Gallis & Celtis Alauda quasi Cantrix avis. — „Bardale" ist die Überschrift einer Klopstockschen Ode, deren erste Strophe mit dem Verse endigt: „Sing, Bardale, den Frühling durch!", und zu der Klopstock die Anmerkung macht: Bardale — von Barde, hieß in unsrer älteren Sprache die Lerche, die Nachtigall verdiente noch mehr, so zu heißen (eine echt Klopstocksche Wendung!). An einer andern Stelle heißt es bei Klopstock: „Wer den Gesang der Nachtigall und Bardalens vereint". — C. F. D. Schubart nennt einmal die Karschin „Borussiens Bardale".[3])

Unter den 42 Nummern des ersten Bandes (ein zweiter ist nicht erschienen) finden sich neben chinesischen, hebräischen, hindostanischen, persischen, portugiesischen, andalusischen, neugriechischen, polnischen, dänischen, walisischen, irischen usw.

---

[1]) Diesen nicht von Herder herrührenden Titel gab Johann von Müller der zweiten, i. J. 1807 nach H.'s Tode veranstalteten berühmten Sammlung, die Herder selbst einfach: Volkslieder genannt hatte.

[2]) Auf eine sehr absprechende Beurteilung der Sammlung, („Allgemeine Musikalische Zeitung" 1829, S. 733—742) antwortete Baumstark mit einer Antikritik, deren Abdruck ihrer Länge wegen durch die Redaktion abgelehnt wurde (Allg. Musikal. Zeitung 1830, S. 178). — Im ersten Hefte der „Bardale" findet sich als Nr. 9 Text und Melodie des Liedes „Verstohlen geht der Mond auf), das in der weiter unten zu erwähnenden Sammlung Kretzschmer-Zuccalmaglios: Deutsche Volkslieder (1840) zweimal abgedruckt ist, das zweite Mal mit verändertem Texte (Gar heimlich geht der Mond auf) und der Überschrift: „Der verratene Ritter". — Später erschien noch eine undatierte Titelauflage der „Bardale" bei Robert Crayen in Leipzig.

[3]) Unbegreiflich ist Heinrich Düntzers Behauptung in seinen „Erläuterungen zu Klopstocks Werken" (1, 138), Klopstock wolle mit Bardale willkürlich die Nachtigall bezeichnen.

Gesängen neun deutsche Lieder, darunter ein österreichisches und eines aus der Schweiz.[1])

In der Vorrede äußern Baumstark und Zuccalmaglio ganz keck: „Was die Echtheit dieser Volkslieder betrifft, so möchte man wohl von uns eine Bürgschaft verlangen. Daß die in der Sammlung folgenden Lieder wirkliche Volkslieder sind, dafür können wir unsern Lesern nur sagen: „Gehet hin in die Welt und lasset sie euch nur vorsingen“.“ — Welche Enttäuschung würde aber den Leser erwartet haben, der alle Melodien im Volksmunde wiederzufinden geglaubt hätte!

Immerhin lag ein Verdienst darin, daß hier neue zum Teil wertvolle Volks- und volkstümliche Lieder mit ihren Melodien geboten wurden. Neben Büsching und von der Hagens „Melodien zu der Sammlung Deutscher, Flamländischer und Französischer Volkslieder“ (Berlin o. J. — 1807 erschienen —) und Friedrich Silchers unschätzbaren „Volksliedern für Männerstimmen“ (Tübingen o. J., erstes Heft 1826 veröffentlicht) bildet Bardale den ersten Versuch, ein musikalisches Gegenstück zu Herders „Volksliedern“ und Arnim und Brentanos „Wunderhorn“[2]) zu schaffen. Die Musiker waren ja am „Wunderhorn“ ziemlich achtlos vorübergegangen, trotzdem die Herausgeber nicht müde wurden, auf die Bedeutung der Lieder für die Musik hinzuweisen. In Österreich, wo Beethoven und Schubert wohl gern nach guten Volksdichtungen gegriffen hätten, blieb die Sammlung weiteren Kreisen unbekannt, und in Deutschland trat zwar Joh. Fr. Reichardt, dem die Volksliedbewegung besonders nahe stand, in Wort und Ton für das Volkslied ein, aber seine Versuche blieben doch vereinzelt und drangen nicht durch. Erst Weber begann vorsichtig mit einigen prächtig geglückten Liedern, dann folgten Mendelssohn, Schumann und Franz mit ähnlichem Erfolge. Bald versiegte aber auch hier wieder das Interesse mehr und mehr, bis Brahms mit seinen einzigartigen Bearbeitungen eingriff und Sinn und Geist des Volksliedes in Haus und Konzert[3]) zu neuem Leben weckte. —

Im Wunderhorn hatte das Fehlen der Melodien dazu beigetragen, daß die Ausgabe mehr literarisch als musikalisch gewertet wurde und die Musiker eine Belebung des Volksliedes nur von einer neuen Melodiensammlung mit hinzugefügter Begleitung erwarteten. Diesen Schritt bereitete Thibaut in Heidelberg an seinen Volksabenden vor, und die gleiche Richtung schlugen Baumstark und Zuccalmaglio in ihrem „Bardale“ ein. Man hört es aus ihrer wortreichen, mit vielen Zitaten durchsetzten Einführung, mit welchen Widerständen sie bei diesem ersten Versuch einer „musikalischen Länderkunde“ rechnen mußten. Sie laufen Sturm gegen Unnatur[4])

---

[1]) Auch Herder hat in seiner berühmten Sammlung: „Volkslieder“ nur eine verhältnismäßig sehr kleine Zahl deutscher Lieder geboten.

[2]) Die anonym erschienenen „Vierundzwanzig deutschen Lieder aus dem Wunderhorn mit bekannten meist älteren Melodien“, Heidelberg 1810, sind zu unbedeutend, um ernsthaft in Betracht gezogen zu werden.

[3]) Brahms' Beispiel wirkte auch auf Gustav Mahler, dessen Sinfonien aus „Des Knaben Wunderhorn“ einige ihrer wichtigsten Motive erhielten.

[4]) „Ja diese Untugenden (Regellosigkeit und Unvollkommenheit, Verzwicktheit und Unnatur, Leerheit und Steifheit, Mattigkeit und Kränkeln in der Musik) sind im größten Teil unserer mit Unrecht so genannten musikalischen Kunstwerke bereits auf das beweinens-

in Kunst und Leben, kämpfen für die Rückkehr zur Volkstümlichkeit und Einfachheit und treten für Naturtreue in der Aufzeichnung und Wiedergabe der Melodien ein. Es sind Bekenntnisse zur Volkskunst, wie sie wärmer und zielbewußter nicht abgelegt werden können. Die Herausgeber versprechen überdies das Höchste und Beste, was sich überhaupt denken läßt: Kritik und Zuverlässigkeit der Aufzeichnung und Übertragung. Wie weit diese Versprechungen nach dem Stand der damaligen Länderkunde eingelöst wurden, läßt sich heute schwer entscheiden. Für uns sind ihre Notierungen fremdländischer Volkslieder jedenfalls ohne wissenschaftliche Bedeutung geblieben.[1]) Dafür entschädigen aber die allerdings recht spärlich eingestreuten deutschen Volkslieder, die wohl sämtlich auf Zuccalmaglio zurückgehen. Er zeigt sich schon hier als gewandter Herausgeber, der allen Liedern nicht nur eine einfache Klavierbegleitung, sondern ebenso einen leichten Satz für Gitarre mit auf den Weg gibt. In dieser scheinbar nebensächlichen Anordnung sieht man den Kenner und Freund des Volkes, seine ganz auf praktische Verwertbarkeit bedachte Tätigkeit als Sammler und Herausgeber.[2])

Weitere Verbreitung hat die „Bardale" nicht gefunden, und auch einer zehn Jahre später veröffentlichten Sammlung war kein Erfolg beschieden. Sie erschien unter dem Titel:

> „Auserlesene, echte Volksgesänge der verschiedensten Völker mit Urtexten und deutscher Übersetzung, gesammelt in Verbindung mit A. W. von Zuccalmaglio, ein- und mehrstimmig eingerichtet, mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre und herausgegeben von E. Baumstark. Darmstadt, Verlag von L. Papst."—3 Hefte, (1, 2) 1835, (3) 1836.

und brachte im ganzen 20 meist fremdländische Gesänge, darunter südamerikanische, indische, portugiesische, italienische, französische, englische, schwedische, russische, litauische, polnische und sieben deutsche Lieder. Anordnung und Einrichtung ent-

---

werteste in Wirklichkeit getreten. Dieser Vorwurf trifft vorzüglich und namentlich die Zeit, in welcher wir leben!" heißt es in der Vorrede. Man kann wohl der Versicherung des Kritikers der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" v. J. 1829 (31, 738) Glauben schenken, daß diese törichten Anklagen der jugendlichen Stürmer gegen Beethoven gerichtet sind.

[1]) Von einer wissenschaftlich fundierten vergleichenden musikalischen Länderkunde kann erst seit der Erfindung des phonographischen Apparates und den grundlegenden Arbeiten Carl Stumpfs und E. von Hornbostels gesprochen werden; Zusammenstellung in Stumpfs „Anfängen der Musik", 1911, S. 66ff.

[2]) Übrigens war die Gitarre in jener Zeit so beliebt, daß Schuberts früheste Verleger Cappi und Diabelli eine ganze Reihe seiner Lieder gleich bei der ersten Veröffentlichung in einem Arrangement für Gitarrenbegleitung erscheinen ließen, u. a. den „Erlkönig" (!), „Gretchen am Spinnrade", den „Wanderer" usw.; dasselbe taten die späteren Verleger Pennauer mit „Ach um deine feuchten Schwingen" und Josef Czerny mit den Liedern: „Der zürnenden Diana"; „Nachtstück" usw., und Schuberts Op. 11 und Op. 16 sind bereits auf dem ursprünglichen Titelblatt überschrieben: „Chöre für Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre, in Musik gesetzt von Franz Schubert". — Mit meinem Freunde Eusebius Mandyczewski bin ich der Meinung, daß alle diese Bearbeitungen für Gitarre nicht von Schubert selbst herrühren.

sprachen bis in Einzelheiten dem älteren Werke; gleich geblieben war auch die Kritiklosigkeit, mit der die Herausgeber ihre exotischen Melodien aus den meistens recht bedenklichen „Quellenwerken“ abdruckten. Am wertvollsten waren noch Zuccalmaglios Beiträge: zwei niederrheinische Stücke und ein in Warschau dem Volksmunde abgelauschtes Tanzlied (Mazurka). — „Unsere zweite Herausgabe ist auch mißglückt und Perlen werfe ich nicht mehr vor die Schweine. Während die erbärmlichsten Sammlungen von Schwabenliedern von Silcher,[1]) welche dazu weder Kritisches noch wahrhaft Nationales enthalten, Glück machen, geht unsere Sammlung unter. Pfui! über den Geschmack unserer Zeit“, so klagt Baumstark seinem Warschauer Freunde am 22. Juli 1837,[2]) und er erwähnt dann den Namen eines anderen Volksliedsammlers: des Geheimen Kriegsrats Andreas Kretzschmer in Berlin, der in Schumanns „Neuer Zeitschrift für Musik“[3]) eine sehr anerkennende Kritik der „Bardale“ veröffentlicht hatte und seitdem mit Baumstark sowohl wie mit Zuccalmaglio in nahen Verkehr getreten war. „Die Angelegenheit mit unserm guten Kretzschmer“ heißt es in Baumstarks Briefe „ist längst besorgt, er hat schon seit Wochen fast unsere ganze Sammlung, nämlich alle Hefte, worin Deutsches enthalten ist.“ Und nun kam ein Werk zustande, das zu den umfangreichsten der deutschen Volksliedliteratur gehört und bis in die jüngste Zeit weite Beachtung gefunden hat. Das Titelblatt lautet:

> Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen. Unter Mitwirkung des Herrn Professor Dr. Massmann in München, des Herrn von Zuccalmaglio in Warschau und mehrerer anderer Freunde der Volks-Poesie, nach handschriftlichen Quellen herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von A. Kretzschmer, Königlichem Geheimen Kriegsrathe und Ritter etc. Erster Teil. Berlin, 1840. Vereins-Buchhandlung.

Das Werk ist vordatiert, der größte Teil der Lieferungen erschien bereits im März 1838, zu gleicher Zeit mit Erk und Irmers erster Sammlung der „deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen“.

Bevor noch die letzten Hefte des „Ersten Teils“ veröffentlicht waren, starb Kretzschmer[4]) im März 1839. Zuccalmaglio setzte das Unternehmen unter dem Titel fort[5]):

---

[1]) Die Ungerechtigkeit dieses Urteils richtet sich selbst. Der als Herausgeber tüchtige, als Erfinder volkstümlicher Weisen aber geradezu geniale Silcher steht hoch über dem wenig begabten Dilettanten Baumstark, der sich nur als fleißiger Sammler ein bescheidenes Verdienst erworben hat.

[2]) Der ungedruckte Brief ist mir durch die Freundlichkeit des Besitzers Herrn Landsturmarzt Dr. Braun in Passau zur Verfügung gestellt worden.

[3]) In Nr. 7 des dritten Bandes vom 24. Juli 1835. Als Leitspruch für diese Nummer wählte Schumann in feinsinniger Weise ein langes Zitat aus dem Werke: „Über Reinheit der Tonkunst“, in dem Thibaut sich mit großer Wärme über den Wert von Volksliedern äußert.

[4]) Ein Teil von Kretzschmers handschriftlichen Sammlungen ruht in der Staatsbibliothek in Berlin, während E. Baumstarks Nachlaß (laut einer freundlichen Mitteilung von Prof Dr. Rudolf Schwartz in Leipzig) in der Universitätsbibliothek in Greifswald aufbewahrt wird.

[5]) Einen bezeichnenden Einblick in Zuccalmaglios Denken geben die folgenden Sätze aus seinen handschriftlichen Aufzeichnungen: „Durch Commer erfuhr ich von Berlin, daß

Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen. Unter Mitwirkung des Herrn Professor Dr. E. Baumstark und mehrerer anderer Freunde der Volks-Dichtung, als Fortsetzung des A. Kretzschmer'schen Werkes, gesammelt und mit Anmerkungen versehen von A. Wilh. v. Zuccalmaglio. Zweiter Teil. Berlin, 1840. Vereins-Buchhandlung.

Im ganzen werden in den beiden 1252 Seiten umfassenden Bänden 699 Lieder geboten, — eine imponierend große Zahl. Keine einzige vorher erschienene Sammlung deutscher Volkslieder mit Melodien hatte auch nur den zehnten Teil dieses Umfangs erreicht, und auch nachher sollten mehr als 50 Jahre vergehen, ehe ein Werk von ähnlicher Reichhaltigkeit veröffentlicht werden konnte (Erk-Böhme i. J. 1893). — Der Sammelfleiß Zuccalmaglios, Kretzschmers und Baumstarks ist hoch zu bewerten, — verdanken wir ihm doch die Zusammenstellung einer größeren Reihe wertvoller älterer und neuerer Volkslieder.[1]) In philologischer Beziehung bleiben allerdings viele Wünsche unerfüllt, und F. W. Gubitz' Anzeige in der Vossischen Zeitung: „Das Werk ist bereits anerkannt als klassisch, als das Gediegenste und Vollständigste, was in diesem Bereiche unserer poetischen und musikalischen Literatur existiert", zeigt, daß hier kein Fachmann gesprochen hat. Den Forderungen der Genauigkeit und Zuverlässigkeit standen die Herausgeber in wahrhaft praeadamitischer Unschuld gegenüber, und es waren gewiß gute Gründe, die sie veranlaßt haben, die versprochenen Anmerkungen nicht zu liefern.

In der Vorrede versichern Kretzschmer und Zuccalmaglio, daß Text und Musik von allen Zutaten freibleiben und allein durch schlichte volksgetreue Wiedergabe wirken sollen. Diese Zusage ist nicht erfüllt worden, vielmehr stellte sich heraus, daß A. W. von Zuccalmaglio bei seinen Volksliedern ähnlich vorgegangen ist wie sein Bruder Vincenz — ein als „Montanus" am Rhein s. Z. weit bekannter Schriftsteller —, der es fertig gebracht hatte, in die erste Ausgabe seines Werkes: „Die Vorzeit" (Sammlung Rheinländischer Sagen, 1836 erschienen) eine Fülle „erdichteter Unwahrheiten", wie er selbst später entschuldigend eingesteht, einzuschwärzen.[2])

der Kronprinz Kenntnis von meiner Volksliedersammlung genommen und das Verlangen geäußert habe, mich kennen zu lernen. Ich muß gestehn, daß ich keine so große Lust hatte, mit hohen Herrschaften bekannt zu werden, und daß ich die Sache auf sich beruhen lassen wollte, bis ich im Herbst wieder nach Berlin ginge. Dort hatte ich die letzten Liederhefte an den Verleger zu liefern. — Inzwischen war im Jahre 1840 Friedrich Wilhelm IV. König geworden. Ich blieb aber den politischen Kreisen fern und kümmerte mich nur um die Herausgabe meiner Volkslieder."

[1]) Die große Zahl der Lieder hat es unmöglich gemacht, auch eine Klavierbegleitung beizugeben, da das Format sonst unhandlich und der Druck zu kostspielig gewesen wäre. In einem Satz für Männerchor aber erschien eine kleine Anzahl unter dem Titel: Sammlung der ausgezeichnetsten Volkslieder, herausgegeben von W. von Zuccalmaglio (W. von Waldbrühl). Für vier Männerstimmen bearbeitet von Julius Rietz, Elberfeld und Leipzig, im Dezember 1846.

[2]) Vgl.: Vincens von Zuccalmaglios (Montanus') Werke, I. Band: Die Vorzeit. 1. Teil: Sagen der Länder Jülich, Clewe, Berg, Mark usw., von Montanus, in wissenschaftlicher Umarbeitung von Wilhelm von Waldbrühl. Bearbeitet und neu herausgegeben von Rudolf Roth, Solingen, 1912.

Auch die zweite Versicherung der Herausgeber: Kunstlieder sollen von vornherein ausgeschlossen bleiben, wurde nicht eingehalten. Macht man sich einmal die Mühe, den Quellen nachzugehen, so findet man Gedichte von Johann Martin Miller, Maler Müller, Goethe, Kosegarten, Jung-Stilling, Grübel, Wilhelm Hauff, Uhland, Justinus Kerner, Haug, Ernst Moritz Arndt, Jos. von Eichendorff, weiter Kompositionen von Siegmund von Seckendorff, Jos. Drechsler, Johann Friedrich Reichardt (von diesem besonders viele), von Friedrich Silcher und sogar von dem Berliner Buchhändler Friedrich Nicolai, der seine Melodien im „Feynen kleynen Almanach" 1777/78 in parodistischer Absicht geschaffen hatte.[1])

Ihre Aufgabe als Herausgeber haben sich Kretzschmer und Zuccalmaglio leicht genug gemacht. Außer Nicolais berüchtigtem Almanach — eine nicht gerade zuverlässige Quelle für jemanden, der echte Volkslieder sucht![2]) — benutzten sie als Vorlage u. a. Büsching und von der Hagens „Melodien zu der Sammlung deutscher usw. Volkslieder" (1807), Ziska-Schottkys „Österreichische Volkslieder mit ihren Singweisen" (1819), August Zarnacks „Deutsche Volkslieder mit Volksweisen" (1818—20), Silchers „Deutsche Volkslieder für vier Männerstimmen" (1825—36), Kugler-Reinicks „Liederbuch für deutsche Künstler" (1833). Erwähnt haben sie von diesen Quellen aber nur eine einzige, und sonst alles getan, um durch irreführende Bezeichnungen, die sie über die Melodien setzten, den Tatbestand zu verschleiern. Wie wenig zuverlässig ihr Vorgehen war, zeigt u. a., daß sie statt Senfl: Wölffl schrieben oder daß sie das Lied „In einem kühlen Grunde" von Eichendorff (1810), das Glück 1814 komponierte, mit der Bezeichnung: „altdeutsch" versahen. — Beide Bände haben mit allen ihren Fehlern die Grundlage für die meisten Brahmsschen Volksliedbearbeitungen abgegeben.

Zuccalmaglio darf die Redaktion aller Lieder zugesprochen werden, die oben über den Noten die Notiz tragen: „Aus den Bergischen", „Vom Niederrhein", Vom Westrich", „Westfälisch" oder einfach „Deutsch". Im Bergischen hatte er von Jugend an gesammelt, was er selbst erlauschen oder nachschreiben konnte, und hier, glaubte er, müsse sich das deutsche Lied „am längsten und reichsten" erhalten haben. Über seine eigentliche Tätigkeit bei der Feststellung von Wort und Weise und über die Herausgabe der Lieder erfahren wir nichts. So ist es gekommen, daß seine Aufzeichnungen lange Zeit für Niederschriften nach dem Volksmund gehalten wurden, die in seltener Vollständigkeit ein Bild von dem bergischen Volkston und Volkslied gäben. In Zuccalmaglios Fassungen trifft man aber auf Schritt

---

[1]) Mit einem Seitenblick auf Goethe und Bürger äußerte Nicolai über seine Melodien: „Möge man sich in Weimar und Göttingen die Zungen daran zerbrechen." Brahms, der von Nicolais Autorschaft nichts ahnte, hat zwei dieser fragwürdigen Weisen — er fand sie bei Zuccalmaglio — als Volkslieder bearbeitet, nämlich: „Es ritt ein Herr und auch sein Knecht" und „Es ging ein Mägdlein zarte".

[2]) Vgl. die Neuausgaben des „kleynen feynen Almanach" von Georg Ellinger (ohne Musik, Berlin 1888) und Johannes Boltes schönen Faksimiledruck mit den Melodien (Weimar, Gesellschaft der Bibliophilen, 1918), ferner meinen Aufsatz: „Brahms' Volkslieder" im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 9. Jahrgang 1902, S. 70.

und Tritt Verkünstelungen im Ausdruck, die unmöglich der Volksdichtung und ihrem schlichten, natürlichen Ausdruck entsprechen. So heißt es einmal in dem mit „Rheinländisch" bezeichneten Liede: „Der Jäger längs dem Weiher ging" (1,77):

Was schimmert dort im Grase feucht? Wohl Gold und Edelstein, mich deucht,

eine Wendung, die aus der Sprache der Gebildeten in das Lied hineingetragen ist und gleich Zweifel an der Echtheit der volkstümlichen Herkunft weckt. Und wie in diesem Lied, so geht es in vielen: man merkt, daß Zuccalmaglio wiederholt in das Leben der einzelnen Gebilde eingriff, daß er nicht nur besserte, ergänzte und vervollständigte, sondern auch selbst neue Weisen und Worte gestaltete. Bekennt er doch selbst[1]), daß er da, wo ihm die Worte fehlten, diese „nach Gutdünken" unterlegte, und fährt dann fort: „Manches, welches ich flüchtig aus der Erinnerung aufgesetzt, zu welchem ich, da mir die richtige Wortunterlage fehlte, eben die ersten besten mir passend erscheinenden Worte verband, ist durch den Thibautschen Verein in alle Welt gewandert", und ein andermal erzählt er, Karl Simrock (der bekannte Germanist, Dichter und zuverlässige Herausgeber der rheinischen Volkslieder) habe sich in früheren Jahren einmal durch ihn anführen lassen[2]), und zwar dadurch, daß Simrock „Worte, welche ich unter eine wunderbare Volksweise ohne sonderliche Wahl gelegt hatte, für echt hielt und als Muster reinster Volksdichtung pries. Ich hatte bei dieser Wortunterlage freilich nicht die Absicht gehabt, ihn oder irgendeinen Menschen zu hintergehen. Ich hatte die schönen Weisen gehört und aufgeschrieben, hatte die Worte nicht mit aufgefaßt oder nur sehr mangelhaft auffassen können. Zudem legte ich denselben damals keinen besonderen Wert bei. Es nahmen mich nur die wundervollen, eigentümlichen Gesangsweisen und Tonreihen in Anspruch. Später habe ich dann auch, durch Arnold namentlich angeregt, versucht, so viel als möglich die Worte nach dem Volkssinne herzustellen. Bei vielen ging das nur mangelhaft, doch ist die Hauptsache, die Weise, der Inhalt des Liedes getreu wiedergegeben. Da doch jedes Lied mehrere Sangarten, seine Varianten hat, mag man mir verzeihen." [3])

---

[1]) In den oben erwähnten handschriftlichen Aufzeichnungen.

[2]) Zuccalmaglio meint damit sein Kunstlied: „Verstohlen geht der Mond auf", das Simrock in seinem Buche: Der Rheinländer (1840) als „Bergisches Volkslied" abgedruckt hat. — Es braucht kaum erst hinzugefügt zu werden, daß ein Kenner von Simrocks Range bald darauf auf die Schliche Zuccalmaglios gekommen ist und ihn ähnlich scharf angegriffen hat wie Hoffmann von Fallersleben und Erk.

[3]) Bei dieser Gelegenheit erzählt Zuccalmaglio auch von einem offiziellen Attest über eines der von ihm angeblich „gesammelten Volkslieder": „Da Simrock in seinem Volksliederbuch auch das Lied ‚Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht' in Verdacht hatte, von mir unterschoben zu sein, ließ ich es in Wiesdorf am Rhein, wo es noch gesungen wird, aufschreiben, ließ die Abschrift durch den Bürgermeister des Ortes amtlich bescheinigen und sandte diese Urkunde durch Arnold dem Gelehrten zu, — wohl das einzige Volkslied, das amtlich außer Zweifel gestellt ist. Übrigens ist das Lied wohl am Siebengebirge entstanden, da das Blaublümelein (die stilla bifolia) dort am nördlichsten vorkommt." — Es mag Zuccalmaglio, der stets den Schelm im Nacken hatte und sich so gern maskierte, nicht gerade schwer geworden sein, dem Dorfschulzen von Wiesdorf Kinder vorzuführen, denen er das

Wir sehen daß Zuccalmaglio selbst empfand, wie äußerst bedenklich sein Verfahren war. Im übrigen verwahrte er sich doch dagegen, daß sich „einige Kunstrichter in dem Glauben steiften", er habe alle Volkslieder seiner Sammlungen in Weisen und Worten selbst gemacht. „Sie bedachten kaum", schreibt er, „daß sie mich dann zu einem großen Dichter und Tonsetzer machen, dem deutschen Volke aber nur die mittelmäßigsten Gassenhauer zuschieben würden.[1])

Es ist oft schwer zu entscheiden, welche Lieder und Liedteile Zuccalmaglio verändert oder selbst geschaffen hat, denn kaum ein anderer hat sich so in Empfinden und Ausdruck des Volkslieds eingelebt, wie er. Restlos wird die Frage wohl erst geklärt werden, wenn sich aus Z.'s Nachlasse Handschriften finden sollten, die über Vorlage und Bearbeitung sichere Auskunft geben. Bis dahin sind wir auf stilkritische Untersuchungen und Vergleiche angewiesen, für die hier einige Richtlinien gegeben seien.

Am überzeugendsten läßt sich aus der Textkritik auf eigene Zutaten Zuccalmaglios schließen. Wenn in dem Liede: „Es wollte ein Mädchen die Lämmerlein hüten im Holze" (Deutsche Volkslieder 2, 149) gesungen werden soll:

Waldvögelein sitzen im grünen Busche und spielen,
Der Eichbaum schattet dorten hernieder so kühle,

dann fühlt man die ebenso sorglose wie flüchtige Hand des Verfassers. Ungeschickte, stark verkünstelte Wendungen begegnen auch sonst in außerordentlich vielen Fällen, von denen hier nur erwähnt seien:

1, 64: Auf den Polstern, auf der Bank,
Von den Gluten grell umschimmert,
Einer seufzet, einer wimmert,
Gräßlich ist der Qualendrang.

1, 77: O Jäger, laß den goldnen Reif,
Die Diener regen schon den Streif.[2])

1, 174: Wohlan! Ich willfahre dem Wunsche dein.

1, 175: Wohl sieben Jahre nach der Tat
Sie solche bitter bereuet hat.

Der erste starb auf dem Morgengeläut,
Man grub ihre Grube zur Taueszeit.

Lied „Es fiel ein Reif" einstudiert hatte, und trotz Attest und Bürgermeister kann kaum ein Zweifel darüber obwalten, daß Zuccalmaglio das Lied selbst gedichtet und sich, wie so oft, hinter dem Deckmantel des Volksliedes versteckt hat. — Die oben im Text und in dieser Fußnote in Gänsefüßchen abgedruckten Sätze aus Zuccalmaglios Memoiren entnehme ich einem pietätvollen Aufsatz, der mir durch den verehrten Autor zugesandt worden ist, nachdem mein Artikel bereits in Druck gegeben war; er rührt von dem oben erwähnten Neffen Zuccalmaglios: Dr. A. H. Braun her und ist unter der Überschrift: „Ein verschollener Volksliedsammler" in der Stuttgarter Neuen Musik-Zeitung 1919, Heft 1, S. 7 ff. erschienen.

[1]) Vgl. Zuccalmaglios handschriftliche Aufzeichnungen, Blatt 40.

[2]) Mit gewohnter Unzuverlässigkeit setzt F. M. Böhme beim Abdruck des Liedes (Erk-Böhmes „Liederhort" 1, 35) statt Streif: Schweif.

1, 177: Herr Diehter traun ist ein Gesell,
Der Pfaff will Fürstenherrlichkeit.
Und allen Pfaffen solls so gehen,
Die förder uns im Wege stehn.

1, 357: Spielen wir auf der Zither,
Trotz dem Ungewitter,
Streiten wir gegen Jupiter
Mit des Donners Kraft.
(angeblich „mündlich in Anclam gehört")

1, 439: Da liegt ein Specht wohl auf dem Grund,
Todeswund,
Nimmer wird er wohl gesund.
Ich könnte wohl gesunden
Durch den Genuß von einem Kuß
Von meinen Herzenswunden.

2, 153: Er nahm das Mädchen bei der Hand
Und gab ihr einen Kuß gewandt.

2, 157: Die weiße Spur hindeutet zur Tür.

2, 172: Freundlich tät sie empfangen ihn,
Gab stracks ihren Willen drein.

2, 182: Der Overstolz starrt gleich einem Leuen
Des soll sich keiner der Feinde erfreuen.

2, 184: Das Ungemach, das ich trage

2, 287: O zieh ein Beistand uns einher,
O Führer der Heerscharen heer,
Du stürzest die in ew'ge Nacht,
Die sich gen Gottes Licht gewagt.

2, 341: Die lügenden Zungen, sag, konnten sie nicht
Den reinen Namen unbefleckt lan?

Man könnte diese Blütenlese verfehlter Ergänzungen und Zusätze, die Beispiele aus unpoetischen, trockenen Wendungen verhundertfachen und auf einen flüchtigen, höchst unzuverlässigen Bearbeiter schließen. Das Bild, das sich so ergeben würde, wäre aber keineswegs vollständig. Zuccalmaglio ist gewiß ein unbedenklicher und schnellfertiger Schriftsteller, aber anderseits, und das darf man nicht außer Acht lassen, auch ein Dichter, der in glücklichen Stunden den Volkston geradezu meisterhaft: packend und doch einfach und natürlich im Ausdruck zu treffen weiß.

Wiederholt hat er einzelne Verse eines Volksliedes benutzt, um sie selbständig weiter zu führen oder neu zu gestalten. So fand er im Volksliede: „Laß doch meine Jugend, meine Jugend floriren" [1]) als 5. und 6. Strophe die folgenden Verse:

---

[1]) Vielleicht schon vor 1810 aufgezeichnet; abgedruckt ist es u. a. in Erks neuer Sammlung Deutscher Volkslieder, 4. und 5. Heft, S. 54; ferner in Ditfurths Fränkischen Volksliedern 2, 276 und in etwas anderer Form in Hoffmann-Richters Schlesischen Volksliedern (1840) S. 247.

„Brüderchen, ach Brüderchen, wann gehn wir nach Haus?“
„Früh, wenn der Hahne kräht,
Der Tau auf dem Felde steht:
Brüderchen, ach Brüderchen, dann gehn wir nach Haus!“

„Nur noch einen Walzer, einen Walzer zuletzt!
Seht mal, wie hübsch und nett
Mein Mädchen sein Füßchen setzt!
Nur noch einen Walzer, einen Walzer zuletzt!“

Von diesem lustigen Kehraus, der dem Liebchen fröhliche Abschiedsworte nachruft, übernahm Zuccalmaglio die ersten vier Zeilen, gab aber dem Liede eine neue Wendung und einen ungleich tiefer greifenden Ausgang:

1. „Schwesterlein, Schwesterlein,
Wann gehn wir nach Haus?“
„Morgen wenn die Hahnen krähn,
Wolln wir nach Hause gehn,
Brüderlein, Brüderlein,
Dann gehn wir nach Haus.“

2. „Schwesterlein, Schwesterlein,
Wann gehn wir nach Haus?“
„Morgen, wenn der Tag anbricht,
Eh' endet die Freude nicht,
Brüderlein, Brüderlein,
Der fröhliche Braus.“

3. „Schwesterlein, Schwesterlein,
Wohl ist es Zeit?“
„Mein Liebster tanzt mit mir,
Geh' ich, tanzt er mit ihr,
Brüderlein, Brüderlein,
Laß du mich heut!“

4. „Schwesterlein, Schwesterlein,
Was bist du blaß?“
„Das macht der Morgenschein
Auf meinen Wängelein,
Brüderlein, Brüderlein,
Die vom Taue naß.“

5. „Schwesterlein, Schwesterlein,
Du wankest so matt?“
„Suche die Kammertür,
Suche mein Bettlein mir,
Brüderlein, es wird fein
Unterm Rasen sein.“

Wie reich und geschlossen wirkt diese Umdichtung, wie ergreifend die dramatische Spannung, die von höchster Lebenslust zur Todesmattigkeit hinabsinkt, wie fein ist das Motiv der Eifersucht in der dritten Strophe verwandt! Das dämonische Element fehlt nicht; schon in den ersten Strophen ahnt man, daß es der Tod ist, mit dem das Mädchen tanzt. Wie in den größten Balladendichtungen: Donna Lombarda, Großmutter Schlangenköchin, Edward, Oluf, Erlkönig wird auch hier keine Erzählung geboten, sondern eine fortschreitende Entwicklung durch Rede und Gegenrede.[1])

Noch eine andere Meisterschöpfung Zuccalmaglios zeigt diesen inneren Reichtum an Stimmung und Ausdruckskraft, nämlich das oben bereits erwähnte Lied:

1. Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht,
Wohl über die schöne blau Blümelein,
Sie sind verwelket, verdörret.

2. Ein Knabe hat ein Mädlein lieb
Sie liefen heimlich vom Hause fort,
Es wußts nicht Vater noch Mutter.

---

[1]) In Georg Reickes Drama „Blutopfer“ (1917) spielt das Lied „Schwesterlein“ eine bedeutende Rolle. Wie der Dichter mir mitzuteilen so freundlich war, hat ihn die Bezeichnung des jüngsten Sohnes des Hauses als „Brüderlein“ auf unser Lied gebracht; mit dem neueren Zuccalmaglioschen Texte machte er die Verse zum Grundmotiv seines Stückes, so daß ihr leiser Ton und Klang sich durch das Ganze hindurchzieht.

3. Sie liefen weit ins fremde Land
   Sie hatten weder Glück noch Stern,
   Sie sind verdorben, gestorben.

4. Auf ihrem Grab Blaublümchen blühn,
   Umschlingen sich treu wie im Grab,
   Der Reif sie nicht welket, nicht dörret.[1])

Auch dies ein Kunstlied, kein Volkslied. Man merkt es an der ungewöhnlichen Intensität des Ausdrucks, an der Knappheit und Gespanntheit der Erzählung, an der genau abgewogenen Steigerung. Vergleicht man: „Es fiel ein Reif" mit einem ausgezeichneten Volksliede, etwa mit dem „Überläufer" aus dem „Wunderhorn":

1. In den Garten wollen wir gehen,
   Wo die schönen Rosen stehen,
   Da stehn der Rosen gar zu viel,
   Brech ich mir eine wo ich will.

2. Wir haben gar öfters beisammen gesessen,
   Wie ist mir mein Schatz so treu gewesen!
   Das hätt ich mir nicht gebildet ein,
   Daß mein Schatz so falsch könnt sein.

3. Hört ihr nicht den Jäger blasen
   In dem Wald auf grünem Rasen,
   Den Jäger mit dem grünen Hut,
   Der meinen Schatz verführen tut.

so tritt noch mehr das Künstlerische, Geschlossene und Überlegte der Schöpfung Zuccalmaglios im Gegensatz zu der lässigen metrischen Form und der Absichtslosigkeit des Volksliedes hervor. In Zuccalmaglios Dichtung ist die Naivität des Volksliedes auf ein mit Künstleraugen gesehenes Erleben übertragen, die Volksliedtechnik steht hier gleichsam im Dienste der Kunst, sie gibt nach Herders Mahnung: „Verbum, Leben, Handlung, Leidenschaft".[2])

---

[1]) Zuerst gedruckt in der von Heines Jugendfreunde J. B. Rousseau herausgegebenen Zeitschrift: Rheinische Flora, Blätter für Kunst, Leben, Wissen und Verkehr, Nr. 15 vom 25. Januar 1825, mit der Bemerkung des Einsenders: Im Bergischen aus dem Munde des Volkes aufgeschrieben von Wilh. von Waldbrühl. (Der Angabe „aus dem Munde des Volkes" traute der genaueste Kenner der rheinischen Volksgesänge, Karl Simrock, so wenig, daß er bei der Aufnahme des Liedes in seine berühmte Sammlung „Deutsche Volkslieder" (1851) S. 94 ausdrücklich vermerkte: „Nicht verbürgt" und es auch nicht in seinem Register abdruckte. Auch Hoffmann von Fallersleben, Ludwig Erk und Ernst Meier erklärten die Verse für „gemacht", Meier verwies in seinen „Schwäbischen Volksliedern" (1855) S. 144 auf ein Volkslied, von dem er irrtümlich vermutete, daß es Heine als Quelle gedient habe.) — Später hat Heine das Gedicht mit kleinen Veränderungen in den ersten Teil seines „Salons" (1834) aufgenommen, und zwar mit einer irreführenden Vorbemerkung. — Angeregt durch „Es fiel ein Reif" hat Heine zwei Vierzeiler als dramatischen Eingang gedichtet: „Entflieh mit mir und sei mein Weib", ferner zwei andere als lyrischen Schluß: „Auf ihrem Grab, da steht eine Linde" und das Ganze mit „Tragödie" überschrieben. Mendelssohn komponierte diese drei Gedichte als Quartett für Sopran, Alt, Tenor und Baß (Op. 41 Nr. 2).

[2]) Zu „Es fiel ein Reif" veröffentlichte Zuccalmaglio später in seinen „Deutschen Volksliedern" 1, 118 (1840) eine angeblich rheinländische, in Wirklichkeit von Z. selbst herrührende schwermütige, eindrucksvolle Melodie, welche auf zwei alten Volksweisen fußt, nämlich: „Es ging ein Müller über Feld", gedruckt 1782 in J. F. Reichardts Musikalischem Kunstmagazin 1, 100, und zu: „Es fuhr ein Fuhrknecht übern Rhein", aufgezeichnet 1807 durch Leo von Seckendorff, abgedruckt u. a. bei Erk-Böhme, 1, 568. — „Es fiel ein Reif" wird u. a. in dem Buche behandelt: „Zur Einführung in das Deutsche Volkslied" von Karl Leimbach, Lic. theol. Dr. phil., Direktor des Gymnasiums und Realgymnasiums, sowie des pädagogischen Seminares zu Goslar, Ephorus der Loccumer Erziehungsanstalt zu Goslar. — Die Ausführungen des vielbetitelten Autors bieten ein wahres Musterbeispiel unpoetischer Pedanterei, das zur Erheiterung der Leser hier abgedruckt sei: „Die erste Strophe zeigt im Bild das Schicksal eines ohne Elternsegen geschlossenen, durch heimliche Entführung ermöglichten, dafür aber auch durchaus unglücklichen, durch den frühen Tod beider Gatten gestraften, Liebesbundes; in der Strophe 2 und 3 wird die Tatsache ohne weiteres Bild fortgesetzt. Und doch ist etwas Rührendes an diesem Bunde; sie sind in aller Armut und Not, in aller Verlassenheit, fremd unter Fremden, bis in den Tod sich treu geblieben. Auf ihrem Grabe wachsen die Blumen, welche treue Liebe versinnbildlichen, ohne vom Frühreife geschädigt zu werden. Der Fluch scheint zurückgenommen worden zu sein: die Toten ruhen in Frieden, und auf ihrem Grabe schlingen sich die blauen Blümlein eng aneinander."

Und wie kunstvoll wird der Kehrreim nach der Stimmung der einzelnen Strophen variiert! Zuccalmaglio verstand wie kaum ein anderer, die Verse auf den Refrain hin zuzuspitzen und das ganze Lied in einem einzigen crescendo nach dem Schlusse hin zu steigern. Von den vielen Beispielen guter wirksamer Kehrreime mögen hier außer denen in „Schwesterlein" und „Verstohlen geht der Mond auf" noch einige besonders charakteristische angeführt sein:

2, 86: Es trieb ein Schiffer wohl über die Brück,
Edele, edele Rose!
Er hat nen Geldsack auf dem Rück,
Berg und Tal, kalter Schnee,
Herzlieb scheiden und das tut weh.

2, 193: Es freit der Wassernixe,
Feins Mädchen!
Des Königs Töchterlein.
Feins Mädchen!
Er freit der Jahre sieben,
Hat's bis ins achte getrieben.
Die Weiden rauschen.

2, 141: Nachtigall, sag, was für Grüß.
Was ist dein Gesang so süß?
So schaurig, so schaurig.
Bald tut wohl mir dein Gesang,
Bald wird's in dem Herzen bang!
So schaurig, so schaurig.

Daß aber neben gelungenen auch weniger glückliche Einfälle stehen geblieben sind, ist bei Zuccalmaglios schneller Art zu arbeiten nicht verwunderlich. So findet man Refrains wie:

2, 79: Und was sein Versprechen, er wird es doch brechen,
Die Weide bieget sich jedem Wind.

oder 2, 681: Dem Himmel will ich klagen
Meine Leiden und mein Zagen,
Mein Liebblaublümelein!

Wie Zuccalmaglio in „Schwesterlein" aus dem lustigen Kehraus ein tragisches Abschiedslied schuf, so griff er auch bei andern Liedern ein und vervollständigte und besserte, wo er Lücken oder unbefriedigende Ausklänge fand.

Am Rhein hörte er einmal ein Lied:[1])

1. „Ich wünscht es wäre Nacht,
und mein Bettchen wäre gemacht,
wollt ich zu meim Schätzchen gehn
und bei ihr am Fenster stehn,
bis sie mir aufmacht."

2. „Wer ist denn dafür?
Wer klopfet an die Tür?" —
„Schönster Schatz, und ich bin hier,
ich komm aus Lieb zu dir:
mach mir auf die Tür!"

3. „Die Tür ist schon zu,
's schläft alles in der Ruh;
denn du weißt, daß bei der Nacht
Niemand die Thür aufmacht:
komm morgen früh!"

4. „Morgen früh hab ich keine Zeit,
da sehn mich alle Leut.
Hättst du mir in dieser Nacht
einmal die Tür aufgemacht,
hätt es mich erfreut."

5. Schönes Geld und schönes Gut,
hübsche Mädchen, die sind gut.
Wenn mein Schatz einen andern liebt,
bin ich auch nicht betrübt,
scher mich nichts darum.

[1]) Hoffmann von Fallersleben hatte es bereits 1819 als Bonner Student im Moseltale aus dem Volksmunde notiert.

Dieser echt volkstümliche, nicht gerade tief gehende Dialog am Fensterl gefiel ihm offenbar nicht, und so dichtete er danach einen neuen Text, das „Vergebliche Ständchen“:

1. „Guten Abend, mein Schatz,
Guten Abend, mein Kind!
Ich komm aus Lieb zu dir,
Ach, mach mir auf die Tür,
Mach mir auf die Tür!“

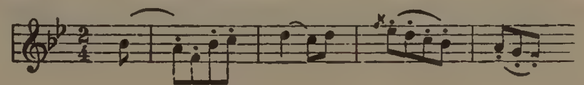
2. „Meine Tür ist verschlossen,[1])
Ich laß dich nicht ein;
Mutter, die rät mir klug,
Wärst du herein mit Fug,
Wär's mit mir vorbei!“

3. „So kalt ist die Nacht,
So eisig der Wind,
Daß mir das Herz erfriert,
Mein Lieb erlöschen wird;
Öffne mir, mein Kind!“

4. „Löschet dein Lieb,
Laß sie löschen nur!
Löschet sie immer zu,
Geh' heim zu Bett, zur Ruh,
Gute Nacht, mein Knab!“

Bei Zuccalmaglio ist aus dem einfachen Volksliedchen ein kleines Meisterwerk geworden, alles scheint gedrungener und feiner, und nur die Worte „mit Fug“ verraten noch die Entstehung in der Studierstube. Der hohe Wert einer solchen bescheiden und anonym herausgegebenen Umdichtung tritt so recht bei dem Vergleich mit ähnlichen durch Rudolf Kleinpaul[2]) und Gustav Legerlotz[3]) veröffentlichten Versuchen hervor, die zwar anspruchsvoll auftreten, aber ohne Ausnahme unkünstlerisch geraten sind und zum Teil unfreiwillig komisch wirken. — In der Komposition von Brahms (Op. 84, Nr. 4), der Zuccalmaglios Autorschaft nicht merkte, ist „Vergebliches Ständchen“ eines der schönsten und meist gesungenen Lieder geworden.[4])

Auch sonst versucht Zuccalmaglio, fragmentarisch überlieferte Texte oder abgebrochene Schlüsse zu vervollständigen oder besonders einprägsamen Melodien einen neuen Text unterzulegen. So las er einmal, Beethoven habe in seinem Septett Op. 20 das Thema des fünften Satzes:



[1]) Diese beiden Anfangszeilen der zweiten Strophe übernahm Zuccalmaglio dem Volksliede „Ach englische Schäferin, erhör mein Bitt“ aus dem zweiten Bande seiner Sammlung, S. 352.

[2]) „Von der Volkspoesie, nebst ausgewählten echten Volksliedern und Umdichtungen derselben, 2. Auflage, Barmen 1870.

[3]) „Aus guten Stunden, Dichtungen und Nachdichtungen“, Salzwedel 1886, ferner „Aus Heimat und Fremde, Nach- und Umdichtungen“, wissenschaftliche Beigaben zu den Jahresberichten des Königlichen Gymnasiums zu Salzwedel, 1895/96.

[4]) Von unseren Konzertsängerinnen gelingt es nur wenigen, das Lied auch dramatisch wirksam zu charakterisieren. Da, wo der Bursch durch seine Drohung den brutal empfindenden Gesellen herauskehrt, gewinnt das Mädchen seine Würde und Sicherheit wieder, um mit überlegen-spöttischen Worten ihren ungestümen Liebhaber abzufertigen. Und Brahms unterstreicht das noch: Nach den Worten:

„Mein Lieb erlöschen wird,
Öffne mir, mein Kind“

erklingt im Klavierritornell ein übermütiges Lachen, das ohne weiteres in die schnöde Abweisung des Liebhabers einlenkt.

einem rheinischen Volksliede entnommen. Die Tatsache ist nicht beglaubigt. Wegeler und Ries, die als Rheinländer Kenntnis gehabt haben sollten, erwähnen nichts darüber, und ein Philologe von der Bedeutung Nottebohms zweifelt an der Richtigkeit (Beethoveniana 2, 491). — Für Zuccalmaglio aber, der die Melodie im Volksmunde nicht wiederfand, hatte jene Andeutung genügt, um der Weise einen eigenen Text unterzulegen und ihn als Volksdichtung auszugeben:

„Ach Schiffer, lieber Schiffer,
Stoß noch nicht ab, o mache halt.
Lieb Schwester wird mich retten,
Da kommt sie hergewallt.“ [1])

(Vgl. Kretzschmer-Zuccalmaglios Deutsche Volkslieder 1, 181).

Bezeichnend für die Unzuverlässigkeit Zuccalmaglios ist auch die Tatsache, daß er die schöne niederländische Ballade „Mooi Aaltje“, die er in Hoffmann von Fallerslebens Horae belgicae 2, 164 fand und ins Deutsche übertrug, in seine „Deutschen Volkslieder“ 2, 74 aufgenommen und mit neuer Melodie und der Überschrift: Vom Niederrhein versehen hat. — Wenn Zuccalmaglio Unebenheiten glättete, wie sie noch heute im Volksliede überall zu finden sind, oder wenn er ergänzte,[2]) wo die Erinnerung seiner Sänger nachließ, so ließ er weder literarische noch wissenschaftliche Kritik gelten. In seiner Freude am Ändern und Neudichten ging er weit über das hinaus, was Arnim und Brentano beim „Wunderhorn“ gewagt hatten.[3]) Er glaubte, daß der Herausgeber die Volkslieder einfach als Grundlagen für eigene Schöpfungen benutzen dürfe.[4]) In einigen (nicht gerade häufigen) Fällen war aber

---

[1]) Als Vorbild für seine Dichtung benutzte Zuccalmaglio wahrscheinlich ein sehr ähnliches Lied Friedrich Haugs in dessen Poetischem Lustwald 1819, S. 264, dem er auch den oben gespreizten Vers: „Da kommt sie hergewallt“ entnahm. Gleichen Inhalt haben die echten rheinischen Volkslieder von Schiffmann, die Zuccalmaglio selbst in seiner Sammlung 2, 54 und später Karl Simrock in den „Deutschen Volksliedern“ S. 90 abgedruckt haben. — Vergl. noch Johannes Boltes Anmerkung zu dem Text im Volksliederbuch für gemischten Chor 2, 837 zu Nr. 514.

[2]) Es sei hier an die Ergänzungen der Torsi aus dem klassischen Altertum erinnert, die bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts so beliebt waren.

[3]) Man vergleiche u. a. Achim von Arnims unerfreuliche Bearbeitung des Volksliedes: „Zu Coblenz auf der Brücke“ im „Wunderhorn“ und ebendort die völlig mißglückte Umdichtung der „beiden Königskinder“:

Es wirbt ein schöner Knabe
Da überm breiten See
Um eines Königs Tochter,
Nach Leid geschah ihm Weh.

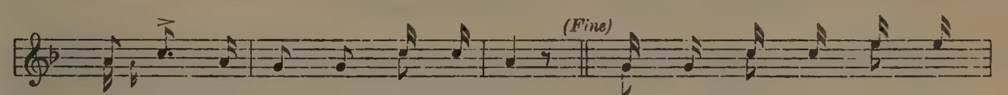
Wenn freilich Johann Heinrich Voß das Wunderhorn einen „zusammengeschaufelten Wust voll mutwilliger Verfälschungen“ nannte, so ging er über alles Maß hinaus. — Eingehende Auskunft über die einzelnen Lieder bringt Karl Bodes verläßliches Werk: Die Bearbeitung der Vorlagen in „Des Knaben Wunderhorn“, Berlin 1909.

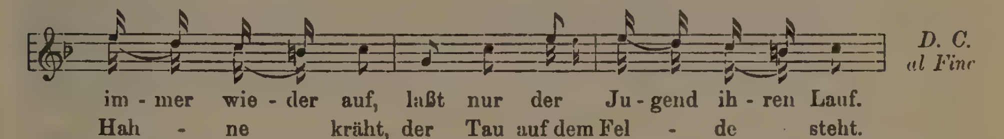
[4]) Nicht ohne Humor ist es, zu sehen, daß auch einmal Zuccalmaglio selbst zugefügt worden ist, was er Andern getan hat: Felix Mendelssohn-Bartholdy, der bei seinen Liedertexten immer gern willkürlich änderte, tat dies auch bei dem, von ihm komponierten, oben bereits erwähnten Gedichte Zuccalmaglios: „O Jugend, o schöne Rosenzeit“. U. a. findet man unter Mendelssohns Noten (Op. 57, Nr. 4) statt Z.'s Originalversen:

das selbständige, in Wesen und Eigenart volkstümlicher Kunst tief eindringende Empfinden so stark in ihm, daß er auch Melodien verändern und neu zu komponieren vermochte, ohne ein fremdes Moment in den Organismus des Liedes zu tragen.[1]) Wenn er gar völlig frei aus Eigenem schaffen konnte, gelangen ihm wahrhaft volkstümliche, ergreifende Weisen wie: „Verstohlen geht der Mond auf“.

Im einzelnen ist es nicht immer leicht, Zuccalmaglios Redaktion der Weisen festzustellen, und aus der Fülle seiner Liedaufzeichnungen seine eigenen Zutaten herauszuschälen. Einige glückliche Funde geben aber einen Blick in seine musikalische Werkstatt. So hörte er zu dem oben S. 70 erwähnten Liede im Volke die nachstehende Melodie[2]):







Bei der Wiederholung in der zweiten Strophe heißt es am Schluß: „Dann gehn wir nach Haus“.

Aus ihr benutzte er die beiden wiederholten Takte des Mittelsatzes, denen er aus Eigenem den rhythmisch feingeformten, stimmungsvollen Beginn und Schluß

Zwei Grübchen der Wangen, ein Grübchen in dem Kinn,
Darin ist gefangen mir mein leichter Sinn,
Ein Grübchen auf dem Herzen, da muß ich noch hinein,
Wenn ich doch ohne Gnade gefangen muß sein.

die folgende vom Komponisten herrührende, nicht gerade glückliche Variante:

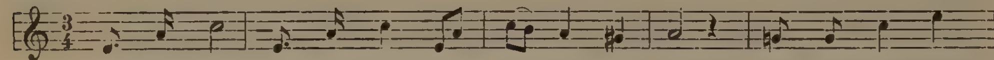
Die Grübchen in den Wangen, das Grübchen in dem Kinn,
Drin war mir gleich gefangen mein ganzer leichter Sinn,
Und in die blauen Augen, seh ich da recht hinein,
Da möcht ich mein Lebtag gefangen drin sein.

Wegen sonstiger Änderungen in dem Gedicht darf ich auf meine Textrevision zu Mendelssohns „Sämtlichen Liedern“, Edition Peters, verweisen.

[1]) Man könnte ihn da fast mit Johannes Brahms in Verbindung bringen, der auch einmal aus einem alten katholischen Choralton: „Miserere mei“ sein herrliches Kunstlied „In stiller Nacht“ entwickelte und als Volkslied ausgab, obwohl das Meiste und Beste daraus von ihm selbst herrührte. In meinen Anmerkungen zum Volksliederbuch für gemischten Chor 1, 752 habe ich hierüber ausführliches Material gebracht.

[2]) Aufgezeichnet u. a. in Ditfurths Fränkischen Volksliedern (2, 276).

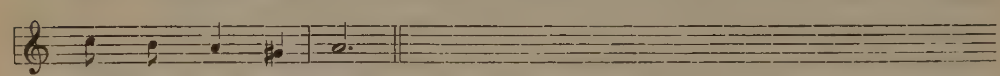
beifügte; so entstand eines der ergreifendsten Lieder, welche die neue Musik uns geschenkt hat:



Schwester-lein, Schwester-lein, wann gehn wir nach Haus? Mor-gen wenn die



Hah-nen krähn, wolln wir nach Hau-se gehn, Brü-der-lein, Brü-der-lein,
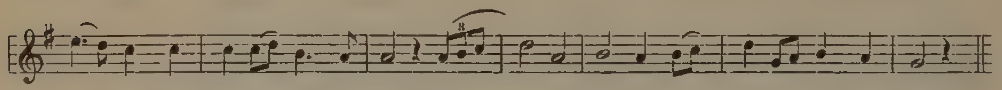


dann gehn wir nach Haus.[1])

In ähnlicher Weise verwendete Zuccalmaglio für sein berühmtes Lied „Die Blümelein sie schlafen“ ein altes Weihnachtslied aus dem „Geistlichen Psalter“ (Straßburg 1697), das im Original so aufgezeichnet ist:

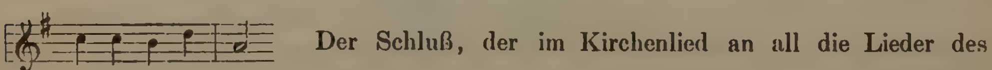


Zu Beth-le-hem ge-bo-ren ist uns ein Kin-de-lein, das hab ich aus-er-



ko-ren, sein ei-gen will ich sein. Ei - - a, ei-a, sein ei-gen will ich sein.[2])

Diese Melodie übernimmt Zuccalmaglio für seinen neuen, wahrscheinlich ganz von ihm gedichteten Text und gibt der Weise durch kleine Umänderungen noch weichere, zartere Umrisse. Die Anfangstakte läßt er unberührt, dann aber vermeidet er beim Aufstieg zur Dominante die alte feste Vorhaltsformel der Kadenz und führt schon vom zweiten Takt an in schmiegsamen Sekundschritten zur Quintlage des Dominantakkords: Nun wiederholt er die ersten vier Takte und geht dann notengetreu mit einer kleinen beweglichen Variante im vierten Takt (h statt d) seiner Quelle nach, wobei er auch hier wieder die Tonwiederholung in Takt 6 (c—c) durch eine leichte aus der Unterterz hergeleitete Bewegung (a h c) ersetzt. Auch dieser Teil schließt nicht in der typischen Formel der Kirchenmusik mit Vorausnahme des folgenden Tons, sondern in leichter, volksmäßiger Kadenzierung:



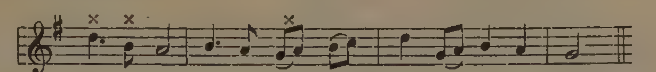
Der Schluß, der im Kirchenlied an all die Lieder des

---

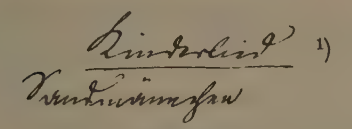
[1]) Unverständige Kritiker haben bei „Schwesterlein“ die Hervorhebung der Nebensilbe „lein“ durch die Erhöhung des Tones und Verlängerung der Note bemängelt; sie bedachten nicht, daß, ähnlich wie Mozart im Don Juan-Duett: La ci darem la **mano** („Reich mir die Hand mein **Leben**“) und Weber in der Freischütz-Arie: „Durch die **Wälder**“, auch Zuccalmaglio in seiner Melodie auf Sänger rechnete, welche die höher gelegte Note ohne jeden Akzent, durchaus im p i a n o zu Gehör brächten.

[2]) Abgedruckt ist die Melodie im Volksliederbuch für gemischten Chor 1, 186.

Kindelwiegens mit ihren weichen schaukelnden Melismen erinnert, blieb im Charakter und Tongerüst fast unverändert, nur noch kleine, durch den neuen Text bedingte Varianten wurden angebracht:



Durch diese kleinen Umänderungen hat Zuccalmaglios Lied eine freundliche, sich wundervoll anschmiegende Melodie bekommen, die in keinem Takt mehr auf eine fremde Vorlage weist:



Und in dieser naiven, traulichen Weihnachtsweise geht „Sandmännchen“ noch heute zu allen Müttern, die ihre Kleinen in Schlaf und Traum singen.

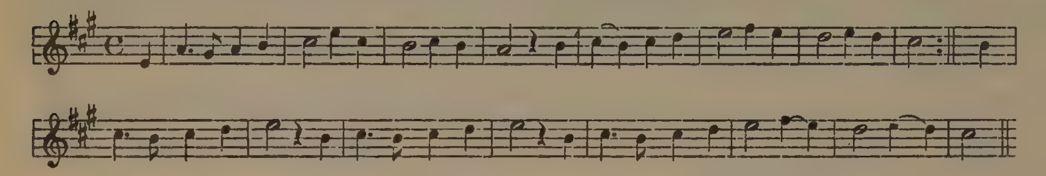
Noch tiefer griff Zuccalmaglio in die musikalische Vorlage zur „andächtigen Nähterin“ ein. Hier schien ihm die bescheidene Durmelodie des Originals (abgedruckt in Ditfurths Fränkischen Volksliedern 2, 248) nicht zu dem Passionstext zu passen. Seine dichterische Bearbeitung mit dem Beginn:

---

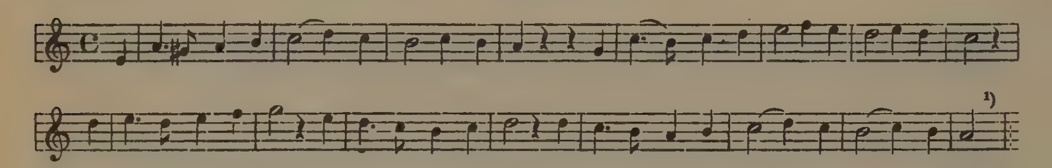
[1]) Zuccalmaglios Autograph, das oben im Faksimile wiedergegeben wird, ist im Besitz des Verfassers dieses Aufsatzes.

Die Elle und die bei der Nähterin ist,
Die bedeutet die Säule, Herr Jesus Christ.
O edle Seele mein, wenn du bei Gott willst sein,
Betracht das bittre Leiden.

wollte sich nicht in die ursprüngliche Weise fügen, die so schwer mit anklingenden Wendungen und Wiederholungen belastet ist:

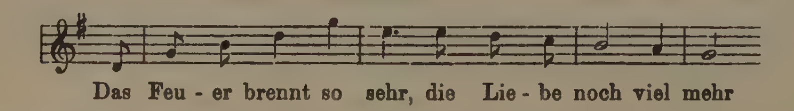


Er übertrug deshalb die Melodie einfach nach A moll, wodurch ihr ganzer Charakter von Grund auf verändert und choralartiger und getragener wurde:



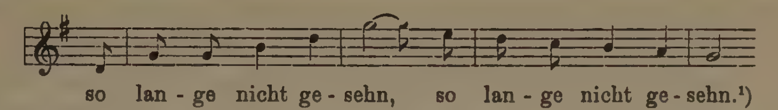
Wie der Vergleich mit der Vorlage zeigt, ist die erste Melodiehälfte bis auf zwei Noten (d statt e, g statt h) unverändert geblieben. In der zweiten beginnt er mit der Melodieverlegung in die obere Terz und läßt dann eine eigene Weiterführung folgen, die mit großem Geschick alle Wiederholungen vermeidet und doch in Haltung und Führung noch in Verbindung mit der ursprünglichen Weise bleibt. Der Schluß lenkt in strenger Kadenzierung nicht mehr zum Terzausklang, sondern zum Grundton zurück. Eine stärkere Umarbeitung und Umgestaltung der Quelle ist kaum denkbar. Zuccalmaglio erblickt in der Vorlage lediglich das Material zur selbständigen Ausarbeitung und zur Umkleidung seiner Dichtung. Mit peinlichster Sorgfalt sieht er darauf, daß Wort und Ton einander decken, daß der Affekt der Dichtung auch in der Melodie zum Ausdruck kommt; um diese Übereinstimmung zu erzielen und um die Weise auch rein musikalisch ergiebig und interessant zu gestalten, scheute er vor keinem noch so willkürlichen Eingriff zurück. Er wollte seine Lieder in möglichst vollkommener Form der Nachwelt überliefern, und dieser seltene musikalische und dichterische Zusammenklang war es auch, der einen Johannes Brahms anzog und zur Bearbeitung bestimmte.

Und wie der Schluß des Liedes „Die Sonne scheint nicht mehr“:

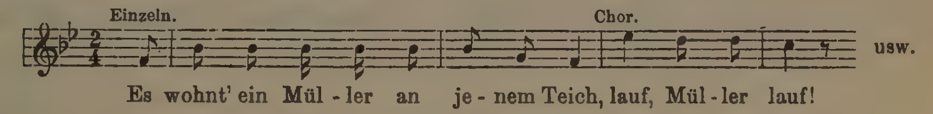


[1] Vergleiche Volksliederbuch für gemischten Chor 1, 332.

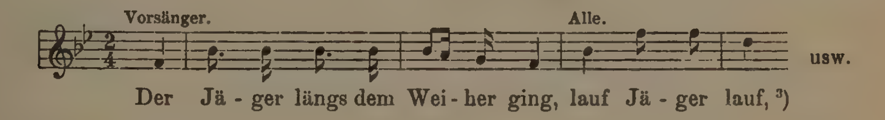
nach dem alten Volksliede: „Ich habe mein Feinsliebchen“ geformt ist:



so paßte Zuccalmaglio auch die in allen Gegenden Deutschlands gesungene Volksweise[2]):



seinem Liede an: „Der Jäger längs dem Weiher ging“; dabei löst er die Verzögerung im dritten Takt bei „lauf, Müller, lauf“ (es—d—d—c) in ein keckes Jauchzen auf (b-f-f-d-), bei dem man den Burschen förmlich die Mütze in die Höhe werfen sieht:



Das Lied ist inzwischen durch das Volksliederbuch für Männerchor (1, 733) und für gemischten Chor (2, 519) wie auch durch die Liederbücher der „Wandervögel“ weit verbreitet worden. Noch viele andere Vorlagen könnten angeführt werden, die Zuccalmaglio umgeändert und zurechtgestutzt hat, um seinen Dichtungen durch eine kleidsame und ansprechende volkstümliche Weise die Möglichkeit des Lebens und Wirkens mit auf den Weg zu geben. Doch mag es an dem Gesagten genug sein.

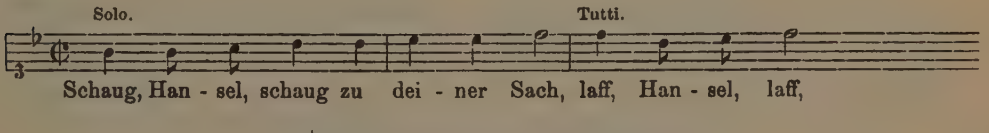
Unsere Untersuchung wollte das Verhältnis zwischen Volkslied und volkstüm-

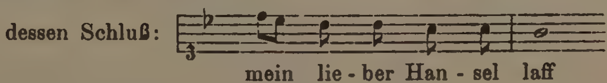
---

[1]) Schon 1806 gedruckt, oben in der Fassung Kretzschmer-Zuccalmaglios 1, 524.

[2]) Vergl. Erk und Irmer, Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen 2, 13.

[3]) Mein Freund Dr. Georg Schünemann, dem ich sehr wertvolle Winke für diesen Aufsatz verdanke, hat mich auf ein um 1685 geschriebenes Liederbuch (Berliner Staatsbibliothek Mscr. germ. oct. 230) aufmerksam gemacht; hier findet sich die älteste Quelle für „Es wohnt ein Müller“ und „Der Jäger längs dem Weiher ging“, nämlich das „Bayrische Hirtenlied“:



dessen Schluß: 

sowohl im Liede vom Müller wie bei Zuccalmaglio notengetreu wiederkehrt.

lichem Lied an einem besonders lohnenden Beispiel klarstellen und dem lange übersehenen, in seinem eigensten Werte kaum erkannten Dichter und Musiker zu seinem Recht verhelfen. Der letzte Grund für alle seine Bearbeitungen und Eingriffe liegt nicht in einer bewußten Absicht zu fälschen — um dieses Wort einmal auszusprechen —, sondern in seiner starken dichterischen und musikalischen Natur, die aus dem Volkslied ihre beste Kraft schöpfte. Es war der Künstler in ihm, der dem kritischen Herausgeber die Feder führte, und diesem Miterleben und Weitergestalten volkstümlicher Motive verdanken wir einige unserer schönsten und verbreitetsten Lieder.

Totenschau für das Jahr 1918

zusammengestellt von Rudolf Schwartz

Abkürzungen der benutzten Quellen.

AMZ = Allgemeine Musik-Zeitung.
Cae = Caecilienvereinsorgan (Regensburg).
DMZ = Deutsche Musiker-Zeitung.
DTZ = Deutsche Tonkünstler-Zeitung.
HKTZ = Hamburgische Konzert- u. Theater-Zeitung.
Kl = Klavierlehrer (Musikpädagog. Blätter).
KP = Konzert-Programme der Gegenwart (Frankfurt a. M.).
Kw = Kunstwart.
MBH = Mitteilungen (Breitkopf & Härtel).
MGKK = Monatschrift für Gottesdienst u. kirchl. Kunst.
MK = Musiker-Kalender (Raabe & Plothow).
MRS = Musikal. Rundschau (Düsseldorf).
Musa = Musica sacra (Regensburg).
NMZ = Neue Musik-Zeitung.
NZ = Neue Zeitschrift für Musik.
RMTZ = Rheinische Musik- und Theater-Zeitung.
Sh = Sängerhalle (Deutsche Sängerbundes-Zeitg.).
Si = Signale.
St = Die Stimme.
ZIB = Zeitschrift für Instrumentenbau.
ZMW = Zeitschrift für Musikwissenschaft.

In der vorigen Totenschau sind zu streichen:
HAGEN, ADOLF, Geh. Hofrat und LITZMANN, BERTHOLD, Geheimrat Prof. Dr.

ADAMETZ-FRIEDOWSKY, EMMA, Opernsängerin a. D. † in Wien (81). NZ 102.

ADOLPHI, H., Direktor des Stadttheaters. † in Aachen (73). RMTZ 20; NMZ 39, 145.

AMALOU, AUGUSTE, Kapellmeister am Theater „Gaîté-Lyrique". † in Paris. NMZ 39, 205.

ANGSTER, JOSEF, Orgelbaumeister. † in Fünfkirchen in Ungarn (84). ZIB 38, 294.

APEL, HEINRICH, Großherzoglicher Hofmusiker. † 24. März in Karlsruhe i. B. (42). DMZ 90.

ASTOR, EDMUND A., Musikverleger, früh. Inhaber der Firma Rieter-Biedermann. † 12. November in Leipzig (74). NZ 303.

BARTEL, RICHARD, Mitglied der Stadttheater-Kapelle. † in Danzig (54). DMZ 129.

BERGFELD, FRIEDRICH, Großherzoglicher Hofmusiker. † im Mai in Neustrelitz (60). DMZ 143.

BEYER, FRANZ GEORG, Musikdirektor. † 28. Januar in Oschatz (61). DTZ 39.

BIENERT, RUDOLF, Musiker. † 27. Januar in Baden-Baden (67). DMZ 34.

✠ BIENSTOCK, HEINRICH, Komponist. † 15. Dezember in der Klinik in Tübingen an einer Erkrankung, die er sich im Felde zugezogen hatte (24). AMZ 572 u. '19, 6; RMTZ '19, 22; NMZ 40, 94; NZ 336.

BOITO, ARRIGO, Dichter und Komponist. † 10. Juni in Mailand (76). NMZ 39, 273; AMZ 320; RMTZ 175; NZ 184; DTZ 70; MRS VI, 8.

BORISCH, FRITZ, Königl. Kammermusiker. † Februar in Berlin. DTZ 78.

BOULANGER, LILI, Komponistin. † in Bern. (23). St XII, 190; NMZ 39, 233.

BRAUER, MAX, Musikdirektor. † 2. Januar in Karlsruhe (62). NMZ 39, 145; 193; AMZ 19; DTZ 21; RMTZ 20; Kl 42.

✠ BRAUNE, ALBERT, Solocellist in Coburg. [31. Juni 1917!] DMZ 288.

BRENDEL, HEINRICH FELIX, Organist an der Friedenskirche und Musiklehrer. † 3. Januar in Leipzig.

[1] Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen das Lebensalter. Bei Kw bedeuten die arabischen Zahlen das betreffende Heft. Folgen zwei Zahlen aufeinander, die durch ein Komma getrennt sind, so bezieht sich die erste auf den Jahrgang der angegebenen Zeitschrift. Wo nicht anders bemerkt, ist die Todesstätte zugleich der Ort des Wirkungskreises des Gestorbenen. ✠ = starb den Heldentod.

BRUNGERT, L., Musikdirektor. † in Koesfeld. KP VII, 206.

BÜNGER, ADOLF, Musiklehrer. † 5. September in Berlin. DTZ 78.

BURK, MAX, Großherzoglicher Kammermusiker † 27. Mai in Karlsruhe i. B. (70). DMZ 160.

BURKHARDT, GUSTAV, Musiker. † 8. Juli in Dresden (73). DMZ 216.

BURKHARDT, HERMANN, Königl. Kammermusiker a. D. † 4. September in Berlin. DTZ 78.

BUSCH, H., Großherzogl. Musikdirektor. † 23. Februar in Neustrelitz (57). DTZ 39.

CARLSTRÖM, GUSTAV WALFRIED, Hofkapellist a. D. † 11. September in Stockholm (77). DMZ 297.

CASPAR, HELENE, Musikpädagogin. † Juli in Oetzsch bei Leipzig. Kl 113; NMZ 39, 293; NZ 184.

CATENHUSEN, ERNST, Kapellmeister. † 9. Mai in Berlin (84). DTZ 54; St XII, 263.

COLLI, GIUSEPPINA, Lehrerin am Konservatorium. † in Zürich. NMZ 40, 51.

CORDS, KARL, Hofopernsänger a. D. † 4. November in Hamburg. AMZ 515; St XIII, 70; NMZ 40, 75.

CUI, CAESAR, Komponist. † in Moskau (83). Si 600; NZ 254; DTZ 78; NMZ 40, 15; RMTZ 256.

✠ DAMMANN, HEINRICH, Organist, Absolvent der Kirchenmusikschule in Regensburg. Musa 78.

DEBUSSY, CLAUDE, Komponist. † 27. März in Paris (56). Si 288; AMZ 156; DTZ 38; NZ 91; NMZ 39, 210; RMTZ 82; Kw XXXI, 15; Cae 38.

DEGENER, MARGARETHE, Musiklehrerin. † 17. Mai in Leipzig (71). NZ 127; NMZ 39, 265.

DIBURTZ, REINHOLD, Musiklehrer. † 18. Juni in Berlin (65). DTZ 70.

DIEDRICH, ALBERT, Großherzoglicher Musikdirektor in Darmstadt. † 12. Juli in Bad Neuenahr (56). NZ 182; DMZ 206; 214; AMZ 351; DTZ 70.

DITTERICH, RICHARD, Ritter von, Königl. Kammermusikus. † 4. August in München. DTZ 71.

✠ DOBRITSCH, KARL, Musiker aus Halle. DMZ 67.

EICHBORN, HERMANN, Dr., Musikforscher, Verfasser von „Die Trompete in alter und neuer Zeit“ usw. † 15. April in Gries-Bozen (71). NMZ 39, 265; NZ 127.

EISENREICH, WILHELMINE, Konzertsängerin. † in München. DTZ 70; St XIII, 23.

EISENRING, GEORG, Dr., Gesanglehrer. † 9. Oktober in Kreuzlingen im Thurgau (32). ZMW 213; NMZ 40, 51.

ELSASSER, EVA, Harfenistin der städtischen Kapelle in Chemnitz. † 4. Februar in „Reiboldsgrün“. DMZ 40.

ERLER, HERMANN, Musikverleger. † 13. Dezember in Berlin an den Folgen eines Straßenbahnunfalls (74). AMZ 572; NZ 336; Kl '19, 11.

FALTIN, RICHARD, Komponist u. Prof. an der Universität. † 1. Juni in Helsingfors (83). DTZ 70.

FASSEL, JOSEPH, Dekan und Kreisschulinspektor, Pfarrer von Eppstein. † 17. Juli in Wiesbaden (46). Musa 140.

FISCHER, FRANZ VON, Generalmusikdirektor. † 8. Juni in München (69). NMZ 39, 278; Si 444; AMZ 303; Kl 105; NZ 152; DMZ 183; DTZ 70.

FISCHHOF, ROBERT, Prof. am Konservatorium, Pianist. † in Wien (62). NZ 91; AMZ 202; Kl 75.

FLEMMING, FRIEDRICH, Musiker. † 16. Januar in Dresden (83). DMZ 22.

FRIEDRICH II., Herzog von Anhalt. † 21. April in Ballenstedt (61). NMZ 39, 233; DMZ 134.

FRIEDRICHS, FRITZ, Bassist, Opernsänger a. D. † 15. Mai in einer Heilanstalt in Königslutter (70). AMZ 282; MRS 55; NZ 138; RMTZ 152; St XII, 263.

FÜRST, HANS, Stadtmusikdirektor. † in Rothenburg o. T. (31). DTZ 71.

GAIGG VON BERGHEIM, Prof., Musikschriftsteller. † in Wien. DTZ 55.

GAILHARD, PIERRE, ehemaliger Direktor der Großen Oper. † in Paris (70). Si 727; NZ 277; RMTZ 272.

GALLI-BERRY, C., Musikdirektor. † in Pontresina. KP VII, S. 82.

GÄRTNER, EDUARD, Professor, Gesangspädagoge und Komponist. † 2. Juli in Wien (97). Si 495; RMTZ 189; DTZ 71.

GAST, PETER, Komponist und Schriftsteller. † 15. August in Annaberg i. Erzgebirge (64). NMZ 39, 317 u. 40, 129; AMZ 376; 394; NZ 208; Kl 138; DTZ 68; RMTZ 220.

GERHARD, GEORG, Tonkünstler, Leiter des Beethovenkonservatoriums und Bachvereins. † 15. Februar in Wiesbaden (54). St XII, 215.

GERHARTZ, JOSEPH, Großherzogl. Hofopernsänger a. D. u. Gesanglehrer. † 19. Februar in Leipzig. NZ 60; NMZ 39, 205; St XII, 167.

GERHÄUSER-TORDEK, Frau ELLA, Königl. bayerische Kammersängerin. † September in München. AMZ 411; DTZ 78; NMZ 40, 15.

✠ GILLHAUSSEN, GUIDO VON, Major und Komponist. † in Berlin an seiner auf dem westlichen Kriegsschauplatz empfangenen schweren Verwundung. AMZ 225; DTZ 54; St XII, 215.

GLATT, IGNAZ, Domkapellmeister. † in Fünfkirchen in Ungarn. Musa 78.

✠ GMEINER, JULIUS, Gesanglehrer am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a.M. † auf dem Rückmarsch in Klausenburg i. U. AMZ 551; St XIII, 94.

GÖTHEL, ERNST, Komponist und Theoretiker. † 2. Mai in Pforzheim (49). NMZ 39, 285.

GRÄFER, ROBERT, Musiker. † 19. Juli in Waldenburg i. Schl. DMZ 216.

GRISSEMANN, JOHANN, Kapellmeister. † in Meran (83). DTZ 30; St XII, 190.

GROB, KLARA, Pianistin. † in Zürich. NMZ 40, 51.

GURCKHAUS, LUDWIG, Musikverleger, Inhaber der Firma Fr. Kistner. † 21. Juli in Leipzig (57). ZIB 38, 330; NZ 184; DTZ 70.

HAFNER-LANDOLF, Organist. † in Zürich. KP VII, 206.

✠ HAMM, PAUL, Musiker in Köln.

HANDWERG, WILHELM, Königl. Musikdirektor und Komponist. † 7. Februar in Berlin (76). Sh 51; DTZ 29; AMZ 74; Kl 42;

HANELT-BARTH, JOHANNA VON, ehemalige Opernsängerin. † 8. Februar in Berlin (77). DTZ 38; St XII, 215.

HARCOURT, EUGÈNE d', Komponist und Dirigent. † in Paris (63). NMZ 39, 233.

HARTLEB, GUSTAV, Musiker. † 2. Dezember in Düsseldorf (60). DMZ 360.

HEBEL, E., Musikkritiker und Komponist. † in Kassel. KP VII, 146.

HEGER, ROBERT, ehemal. Vorstand des Musikervereins. † 6. Januar in Straßburg i. E. (69). DMZ 18.

HEINEMANN, ALEXANDER, Konzertsänger. † 16. Oktober in Berlin (45). Si 710; DTZ 86; AMZ 471; RMTZ 272; Kl 170.

HELLMANN, K., Musikdirektor. † in Blankenburg a. H. KP VII, 166.

HEMPEL, ELISE, Musiklehrerin. † 17. Oktober in Berlin DTZ 96.

HÉRITTE-VIARDOT-Garcia s. Viardot.

HERTEL, PAUL, Mitglied des Kurorchesters. † 8. Januar in Wiesbaden (42). DMZ 28.

HIRSCH, CARL, Musikdirektor. † in München (60). NMZ 40, 62; AMZ 515; NZ 303; RMTZ 306.

HIRSCHBERG, LUDWIG, Professor, Musikpädagoge. † in Berlin. AMZ 50.

HITZACKER, GÜNTHER, Fürstlicher Hofmusiker a. D. † 3. Februar in Sondershausen (82). DMZ 40.

HOEBEL, ERNST, Prof. Dr., Musikkritiker und Komponist. † in Kassel (67). DTZ 46; AMZ 226; NMZ 39, 233; NZ 114; Kl 87.

HÖFER, LUISE, Hofopernsängerin. † in München (44). AMZ 411; DTZ 78; NMZ 40, 15; RMTZ 256.

HOFFMANN, JAROMIR, Hof-Musikalienhändler. † in Prag. Si 192; NMZ 39, 205.

HOFMANN, RICHARD, Professor, Musikpädagoge und Komponist. † 11. November in Leipzig (75). NZ 303; AMZ 515; DTZ 97; RMTZ 306.

HOLLAENDER, ANNA, geb. Becky, die Gattin von Prof. Alexis Holländer, ehemalige Lieder- und Oratoriensängerin. † in Berlin. AMZ 294; Kl 105; DTZ 68.

HORINA, LOUISE, Hofopernsängerin a. D. in Berlin. † 5. April in Wilmersdorf (74). AMZ 178; DTZ 46; St XII, 190.

HOUFER, HEINRICH, Musikdirektor und Direktor des Konservatoriums in M-Gladbach. † in Viersen. RMTZ 109.

HUMMLER, SOPHIE, ehemalige Violinvirtuosin. † 26. Juli in Stuttgart (77). NMZ 40, 40.

HUPPERTZ, JOHANN ADAM, Instrumentenhändler. † 15. Februar in Eschweiler bei Aachen (91). ZIB 38, 194.

✠ JÄGER, W., Pianist in Bremen. KP VII, 146.

JAUCK, RICH. GUST. ADOLF, Glockengießer. † 11. Juli in Leipzig (75). Kl 123.

JENTSCH, MAX, Komponist. † November in Stendal (63). AMZ 557.

JOACHIM, MARIE, Opernsängerin a. D. und Gesanglehrerin, die Tochter Joseph J.'s. † Hamburg. AMZ 471; NZ 291; DTZ 86; St XIII, 47; NMZ 40, 51.

KAHLE, PAUL, Mitglied des städtischen Orchesters. † 4. Mai in Augsburg (39). DMZ 135.

KÄHNE, AUGUST, Klarinettist, Vorstandsmitglied des Zentralausschusses des Allgem. Deutschen Musiker-Verbandes. † 25. April in Berlin (63). DMZ 119; DTZ 54.

KAISER, GEORG, Dr. phil., Musikschriftsteller. † in der Nacht vom 16. zum 17. August in Leipzig (35). Si 558; Kl 138; ZMW 88; NMZ 39, 317; AMZ 375; NZ 208; DTZ 70.

KAPELLER, KARL, Komponist und Kapellmeister. † in Wien. NZ 139; DTZ 55.

KÄSLIN, P. BENEDIKT, Organist aus Schwarzenberg. † in Engelberg. NMZ 40, 87.

KEIDEL-LA ROCHE, Frau MARGARETE, Musikpädagogin. † in Berlin. DTZ 54; KP VII, 146.

KEMPTER, LOTHAR, Dr. h. c., Kapellmeister und Komponist. † 14. Juli in Vitznau (74). DMZ 246; AMZ 351; NZ 184; NMZ 39, 293; DTZ 71.

KIRCHNER, HUGO, Oberspielleiter des städtischen Opernhauses. † 27. Dezember in Breslau (57). AMZ '19, 22; NMZ 40, 98.

KLING, HENRI, Professor am Konservatorium. † 2. Mai in Genf (66). Si 418; NMZ 39, 257; AMZ 282; RMTZ 163; DMZ 150.

KLUPP, PAUL, Großherzoglicher Kammermusiker a. D. † 29. August in Karlsruhe. DMZ 305.

KLÜPPEL, EDUARD, Komponist. † Januar in Dresden (74). NMZ 39, 193; NZ 35; DTZ 21.

KONDRACKI, MARION, Opernsänger aus Lübeck. † in Berlin. DTZ 78; St XIII, 70.

KOSEL, SIEGMUND, Opernsänger a. D. † Frankfurt a. M. (78). DTZ 21; AMZ 63; NZ 36.

KRAUSE, MARTIN, Prof., Klavierpädagoge in Berlin. † 2. August in Plattling (Niederbayern). Kl 129; AMZ 363; 463; Si 548; ZIB 38, 352; RMTZ 210; DTZ 70.

KREMSER, JULIE, die Witwe Eduard Kremsers. † 7. April in Wien (69). Sh 79.

KRIEG, JEAN, Hofmusiker a. D. † 7. August in Mannheim (59). DMZ 256.

KRÜSCH, ALBERT, Musikdirektor und Komponist. † 27. März in Düsseldorf. DTZ 46.

✠ KUNSEMÜLLER, EMIL, Dr., Universitätsmusikdirektor in Kiel. † an seinen Wunden, die er im Felde erhalten hatte, in Düsseldorf (33). RMTZ 109; 282; AMZ 214; Si 372; St XII, 337; NMZ 39, 233; NZ 114; Kl 75; DTZ 55.

KUTSCHERA, EUGEN, Leiter des Caecilienvereins und Musikpädagoge. † 9. Februar in Aarau (66). DTZ 38, St XII, 215.

KUULA, TOIVO, Komponist und Kapellmeister. † in Wiborg (35). NMZ 39, 285; NZ 139; AMZ 294; RMTZ 163; DTZ 71.

LAPORTE, ANDRÉ, Komponist. † an einer Verwundung im Hôpital du Val de Grace. NMZ 39, 257.

✠ LAUENSTEIN, CARL LUDWIG, Dr., Kgl. Bayerischer Kammersänger (40). NZ 208; AMZ 374; 385; Si 562; DTZ 71.

LAUTERBACH, AUGUST, Seniorchef der Pianofortefabrik Ed. Seiler. † 3. September in Liegnitz (71). AMZ 385; ZIB 39, 4.

LAUTERBACH, JOHANNES, Hofrat, Kgl. Konzertmeister a. D. † Dresden (86). NZ 91; DTZ 38; AMZ 166; NMZ 39, 213; St XII, 190; Kl 75.

LAEWEN, ROBERT, Mitglied des Stadttheater-Orchesters. † 10. Dezember in Nürnberg. DMZ '19, 10.

LECOCQ, ALEXANDRE CHARLES, Operetten-Komponist. † in Paris (86). Si 727; NZ 29; NMZ 40, 51; DTZ 97.

LESSMANN, OTTO, Musikschriftsteller, Komponist und Pädagoge. † 27. April in Jena (75). AMZ 207; 219 u. 225; DTZ 46; Si 373; Kl 75; NMZ 39, 233; MRS 51.

LIEBESKIND, ERNST, Hofopernsänger a.D. † in Kassel (55) NZ 182; NMZ 39, 293; DTZ 70.

✠ LIETZMANN, KURT, Konzertsänger (Bariton) in Berlin. AMZ 331; NMZ 39, 293; DTZ 70.

LINDEN, CORNELIS VAN DER, Opern-Kapellmeister a. D. † in Amsterdam (78). NZ 159; NMZ 39, 293.

LINDER, GOTTFRIED, Professor, ehem. Lehrer des Klavierspiels am Konservatorium. † 29. Januar in Stuttgart (75). AMZ 63; NMZ 39, 161; NZ 36; DTZ 30; RMTZ 45.

LINK, KARL, Kammersänger. † in Graz (71). AMZ 494; NMZ 40, 51; St XIII, 70.

LISKER, FRANZ, Früherer 1. Cellist des städtischen Orchesters. † 11. März in Freiburg. DMZ 90.

LUCKNER, GEORG, Musikschriftsteller. † in München (36). NMZ 40, 39.

LÜSTNER, LOUIS, Musikdirektor. † 24. Januar in Wiesbaden (77). AMZ 63; 87; DTZ 21; NZ 36; RMTZ 45.

MAIER, ANTON, Mitglied der städtischen Kapelle. † 18. Juni in Augsburg (69). DMZ 193.

MANDL, RICHARD, Komponist. † 4. April in Wien (59). AMZ 172; NMZ 39, 213; 289; NZ 91; Si 300; RMTZ 110; DTZ 47.

MATERNA, AMALIE, berühmte Wagnersängerin. † 18. Januar in Wien (71). NMZ 39, 161; 180; Si 91; Kl 25; RMTZ 31; NZ 24; 36; MRS V, 42; DTZ 21.

MAURER, LEONHARD, Musiker. † 28. Februar in Nürnberg (71). DMZ 67.

MAYER, ADOLF, Pianomechanikfabrikant. † 25. Mai in Stuttgart (55). ZIB 38, 271.

MAYER, CARL, Bruder des vorigen. Teilhaber der Firma. † 25. Dezember in Stuttgart (58). ZIB 39, 134.

(MAYERHOFER), P. THERESIUS a. S. MARIA, Kirchenkomponist. † 10. Januar im Karmelitenkloster zu Würzburg (75). Musa 22.

MENTER, SOPHIE, Pianistin † 23. Februar in München (72). NMZ 39, 217; AMZ 103; Si 201; DTZ 29; NZ 60; Kl 42; RMTZ 69.

METZ, FRANZ, Königl. Kammermusiker. † 10. Juni in München (55). DMZ 256.

MEYER, FRIEDRICH, Königl. Musikdirektor. † 4. Februar in Berlin (57). DTZ 29.

✠ MICHAELIS, ALFRED, Mitglied des Philharmonischen Orchesters in Berlin. † in englischer Gefangenschaft. DTZ '19, 17.

MORGAN, GERALDINE, Violinistin. † in New York. Si 511; NMZ 39, 306.

MOUSIKANT (Pseudonym). NMZ 39, 161.

MÜLLER, KARL, Kapellmeister, der Leiter der Bayreuther Stilbildungsschule. † 21. Oktober daselbst (40). DTZ 96; Kl 170; NMZ 40, 51.

MUSHAKE, ERNST AUGUST, Kantor a. D. † 12. Mai in Leipzig (79).

NAAFF, A. A., Musikschriftsteller. † 27. Dezember in Wien (69). Sh '19, 5; DTZ '19, 17; NMZ 40, 123.

NEHER, JOSEF, Chorregent an der Hofkirche zu Nymphenburg. † 23. Oktober in München (53). DTZ 97; St XIII, 94.

NÖBEL, EMIL, Kantor. † 17. Mai in Podelwitz (58).

OEHLSCHLÄGEL, EMIL, Königl. Musikdirektor und Gymnasialoberlehrer. † 23. November in Meißen (51). Sh 188.

✠ OTHMER, HANS PHILIPP, Kapellmeister. † in Graudenz an den Folgen seiner Verwundung. DTZ 55.

PAATZ, WILHELM HERMANN, Musiker. † 17. Januar in Hamburg (66). DMZ 22.

PALEY, ERNST, Hofmusiker. † 29. September in Koburg (31). DMZ 305.

PARRY, C. HUBERT H., Komponist, Direktor des Royal College of music. † in London (70). ZMW 213; NMZ 40, 62; Si 748; NZ 277; RMTZ 283.

PERZINA, ALBERT, Hofpianofabrikant. † in Schwerin i. M. (76). ZIB 39, 31.

PLÜMER, FERDINAND, Hofkonzertmeister. † 7. Dezember in Sondershausen. AMZ 564; DMZ '19, 10.

POMMER, JOSEF, Prof. Dr., Volksliedforscher. † 26. November in Gröbming in Steiermark. Sh '19, 51; ZMW 375.

PRECHNER, ADOLF, Klavierpädagoge. † in Wien. NMZ 40, 87.

RAAB, JOHANN AUGUST, ehemaliger Konzertmeister des Gewandhaus-Orchesters. † Oktober in Leipzig. AMZ 471; Kl 170.

✠ RABEL, ANTON, Komponist aus München. [1. April.] DTZ 48; AMZ 226; NMZ 39, 273; RMTZ 189.

RADEKE, AGNES, Gesanglehrerin. † in Berlin. St XIII. 23.

RAPIN, EUGÈNE, Professor für kirchliche Musik an der Universität und Musikkritiker. † in Lausanne (75). NMZ 39, 145; DTZ 21.

REHBAUM, THEOBALD, Komponist. † 2. Februar in Berlin-Friedenau (83). DTZ 38; NMZ 39, 213; Si 253; NZ 71; St XII, 215.

REHKOPF-WESTENDORF, Frau ELSA, Opernsängerin. † in Berlin. DTZ 78; St XIII, 70.

REICHEL, KARL, Violinpädagoge. † in St. Gallen (30). NMZ 39, 317.

REINHARDT, CURT, Mitglied des Philharmonischen Orchesters. † 16. Juni in Dortmund (25). DMZ 174.

REUSCHEL, KARL, Königl. Kammermusiker a. D. † 21. März in Dresden (79). DMZ 90.

RICHARD, SOPHIE, Musikpädagogin. † in Zürich (67). NMZ 40, 51.

RICHTER, HEINRICH ERNST, Musikdirektor. † 5. Januar in Leipzig (59).

✠ RICHTER, WALTER, Chormeister in Dresden. Sh 158.

✠ RONIS, MAXIMILIAN, Violinvirtuose. † 14. November in Berlin, an einem Leiden, das er sich im Felde zugezogen (30). AMZ 515; NMZ 40, 75.

ROESSINGER, BLANCHE, Musiklehrerin am Konservatorium. † in Bern. NMZ 40, 15.

RÜSCH, Musikdirektor. † in Neustrelitz. KP VII, 128.

SAFONOFF, WASSILI, Dirigent der kais. Russischen Musikgesellschaft. † in St. Petersburg (66). Si 254; NZ 71; AMZ 139; RMTZ 83; DTZ 46; NMZ 39, 273.

SAMBERGER, KARL MARIA, Gymnasialmusiklehrer. † in München (97). DMZ 70; St XIII, 23.

SATZ, ELSA, Pianistin. † in Berlin. DTZ 96; AMZ 494; RMTZ 297.

SCHARWENKA-STRESOW, MARIANNE, Violinvirtuosin. † 24. Oktober in Berlin. Kl 170; Si 728; DTZ 96.

SCHEIDWEILER, MATTHIAS, Hofopernsänger a. D. † 31. August in Berlin. DTZ 78; St XIII, 70.

SCHEUERNSTUHL, K., Stadtmusikdirektor. † in Gunzenhausen. KP VII, 108.

SCHLAG, OSCAR, Hof-Orgelbaumeister. † 26. November in Schweidnitz (71). ZIB 39, 101.

SCHLEMÜLLER, HUGO, Musikkritiker. † in Frankfurt a. M. (47). KP VII, 162; Si 559; AMZ 363; NMZ 39, 306; Kl 138; DTZ 70.

SCHMID, CARL MARIA, Musikdirektor. † 21. August in München (72). DTZ 70; AMZ 385; NMZ 40, 15.

SCHNEIDER, K., Königl. Kammermusiker. † 5. September in Stuttgart (70). DMZ 297.

SCHOLTZ, HERRMANN, Professor, Königl. Kammervirtuos. † 13. Juli in Dresden (73). AMZ 346; Kl 123; Si 512; NZ 182; NMZ 39, 293; 305; DTZ 70.

✠ SCHONERT, WILHELM, Gesanglehrer, Direktor der Singakademie in Liegnitz und anderer Vereine. [13. August.] Sh 140; DTZ 78.

SCHÖNHERR, FRIEDRICH HERMANN, Kapellmeister a. D. † 27. März in Chemnitz (70). DMZ 90.

SCHRECK, GUSTAV, Professor Dr., Kantor an St. Thomae. † 22. Januar in Leipzig (69). MBH 5072; NMZ 39, 261 u. 40, 165; AMZ 44; Kl 25; NZ 29; DTZ 21; Cae 18; Sh 46; St XII, 138; RMTZ 31.

SCHREINER, PETER, Musiklehrer. † 5. Oktober in München. DTZ 97; St XIII, 94.

SCHUMANN, CLEMENS, Stadtmusikdirektor, der Vater Prof. G. Schumann's. † 24. Dezember in Königstein a. Elbe. AMZ '19, 22.

SCHULZ, OTTO, Mitglied des philharmonischen Orchesters. † 27. Dezember in Dortmund (44). DMZ '19, 27.

SCHUSTER, ANDREAS, Orgelbaumeister. † 14. Dezember in Zittau (86). ZIB 39, 123.

SEIBICKE, GUSTAV, Hofmusiker. † 10. August in Gera. DMZ 248.

SEIFERT, OTTO, Mitglied des städtischen Orchesters. † in Baden-Baden. DMZ 184.

SEIFHARDT, WILHELM, Professor, Königl. Musikdirektor und Organist an der Garnisonkirche. † in Dresden (67). NZ 60; AMZ 110; DTZ 38; NMZ 39, 205.

SEYDEL, FRANZ, Mitglied des philharmonischen Orchesters. † 29. April in Berlin. DTZ 46.

SILOTI, ALEXANDER, Pianist. † in Helsingfors (55). NMZ 40, 39; DTZ 70; MRS VI, 7; RMTZ 220.

SIMON, CARL, Musikverleger. † 12. Dezember in Berlin (76). ZIB 39, 101; AMZ 551; NZ 326; Kl '19, 11.

✠ SINDLINGER, HEINRICH, Musikdirektor aus Heidenheim a. d. Brenz. [18. März.] DTZ 46; NMZ 39, 299; KP VII, 128.

SJÖGREN, EMIL, Komponist. † in Stockholm (64). AMZ 124; NZ 60; Si 231; MRS VI, 7; RMTZ 70; DTZ 39; NMZ 39, 205; Kl 59.

SOMMER, JOHANN, Musiker. † 30. Juli in München (78). DMZ 256.

SONN, OTTO, Herzogl. Hofopernsänger, Direktor einer Gesangschule. † 9. Mai in Berlin (76). DTZ 68.

SOUBIES, ALBERT, Musikschriftsteller. † in Paris. NMZ 39, 257.

SPERHAKE, HERMANN, Herzogl. Kammermusiker. † 26. März in Altenburg. DMZ 98.

STAUBER, PAUL, Dr., Musikschriftsteller. † 17. Juli in Wien (41). Si 521; AMZ 351.

STIGLER, WILHELM, Dr., Hofopernsänger a. D. † in Raschwitz bei Leipzig (72). AMZ 494; NZ 291.

STIMMEL, IRMA, Konzertsängerin in Stuttgart. † in Konstanz. NMZ 39, 306.

STOLL, AUGUST, Oberregisseur des k. k. Hofoperntheaters. † 12. Juli in Wien (65). AMZ 363; DTZ 71.

STRAUCH, MARGARETE, Mecklenburgische Kammersängerin. † 4. November in Berlin (36). DTZ 96; St XIII, 94.

SZILLAGYI, ARABELLA, Opernsängerin. † in Budapest. NZ 114; NMZ 39, 265.

THALAU, GUSTAV, Konzertmeister und Solocellist des städtischen Orchesters. † in Köln (46). RMTZ 256; NMZ 40, 39; DTZ 96.

THERESIUS A S. MARIA s. Mayerhofer.

THOMA, MICHAEL, Musiklehrer. † 23. Februar in Berlin (52). DTZ 30.

✠ THOMAS-SAN GALLI, WOLFGANG, Musikschriftsteller. † 14. Juni in Badenweiler (44). AMZ 320; NZ 171; NMZ 39, 285; DTZ 68.

THÜRING, LEO, Pater, Organist. † im Kloster Mariastein. DTZ 78; St XIII, 70.

TIEFENBRUNNER, GEORG, Herzogl. Hof-Instrumentenfabrikant. † 8. Juli in Mittenwald. DTZ 70.

TRESCH, JOHANNES BAPTIST, Geistlicher Rat und Kirchenkomponist. † 18. Februar in Neumark in der Oberpfalz (77). St XII, 190.

TORDEK, ELLA, s. Gerhäuser-Tordek.

✠ TUMMA, LUDWIG, Opernsänger aus Metz, erlag seinen Verwundungen, die er sich im Felde zugezogen hatte. DTZ 39.

ULLRICH-HOHN, HENRIETTE, ehemalige Sängerin. † in Mannheim (84). AMZ 63; DTZ 21.

URBAN, JULIUS, Königl. Musikdirektor. † 17. Juli in Berlin (79). DTZ 70; St XIII, 23.

VIARDOT-GARCIA, LOUISE HÉRITTE, † in Heidelberg (77). AMZ 63; RMTZ 33; NZ 36; DTZ 21.

WEBER, AUGUST, Begründer d. Orchestrionfabrik. † 14. August in Waldkirch (Baden) (57). ZIB 38, 377.

WEBER, GABRIEL, Organist und Musiklehrer. † 7. Februar in Zürich (66). DTZ 39; St XII, 167.

WEBER, WILHELM, Direktor der Musikschule und des Oratorienvereins. † 14. Oktober in Augsburg (59). NMZ 40, 39 u. 115; AMZ 471; NZ 277; RMTZ 272; DTZ 86; DMZ 341; ZMW 214.

WEDLER, ANGELA, geb. Novah, Harfenistin beim Wiener Konzert-Verein. † in Bremen. DMZ 348.

WEILEN, ALEXANDER VON, Prof. an der Wiener Universität. Verunglückte tödlich in Böckstein bei Salzburg im Juli (55). ZMW 88.

WEIL, AUGUST, Pfarrer, Herausgeber verschiedener Sammlungen von Orgelkompositionen. † im März in Würzburg (79). Cae 38; Musa 78; St XII, 238.

✠ WEILL, RUDI, Kapellmeister am Stadttheater in Breslau [9. Juni.] DTZ 78; St XIII, 70.

WEISHEIT, HERMANN, Fürstl. Kammermusiker. † 14. Juli in Sondershausen. DMZ 216.

WELTE, BERTHOLD, Kommerzienrat, Seniorchef der Firma M. Welte & Söhne. † 29. Januar in Freiburg i. B. (73). ZIB 38, 157.

WENDLANDT, GERTRUD, Konzertsängerin. † 1. Dezember in Berlin. AMZ 540; RMTZ 321.

WENDLING, CARL, Hofpianist u. Professor, Lehrer am Konservatorium. † 20. Juni in Leipzig (61). AMZ 320; NZ 159; Kl 18, 105; NMZ 39, 273; DTZ 70.

WERTH, OTTO, Konzertsänger in Berlin. † in Blankenburg (47). AMZ 527; DTZ 96; NMZ 40, 87.

WESTBERG, HENRIK, Tenorist. † 70 J. RMTZ 98.

WHITEHILL, CLARENCE, Opernsänger, (Bariton). † in New York. NZ 80; NMZ 39, 213.

WIEDERMANN, FRIEDRICH, Königl. Musikdirektor, Organist und Chordirigent an St. Nikolai. † 12. Februar in Berlin (62). DTZ 29; Kl 42.

WILLMANN, FRANZ E., Musikreferent. † in Leipzig (36). NMZ 39, 257; DTZ 55.

WOLF, FRIEDRICH ALBAN, Musiker. † 12. April in Chemnitz (73). DMZ 105.

WOLFF, PETER WILHELM, Königlicher Musikdirektor und Komponist. † 12. März in Tilsit (65). NMZ 39, 221; AMZ 202; DTZ 39; NZ 102; Sh 93.

✠ WROBEL, THEODOR, Musiker aus Berlin. DMZ 123.

WYMANN, PAUL, Kapellmeister aus Beckenried. † in Engelberg. NMZ 40, 87.

YSAYE, THÉOPHILE, Pianist, der Bruder Eugen Y's. † in Nizza (53). AMZ 178; NZ 101; DTZ 46; NMZ 39, 221; St XII, 238.

ZELLNER, LEO, Professor, Musikdirektor. † 10. September in Berlin (71). AMZ 527; NZ 315; DTZ 96; RMTZ 306; St XIII, 94.

ZEPLER, BOGUMIL, Dr., Berliner Komponist. † 17. August in Krummhübel (61). AMZ 375; NMZ 39, 317; Si 563; DTZ 70; RMTZ 220.

ZIMMER, GEORG, Leiter des Lehrergesangvereins. † in Görlitz (56). St XII, 287.

ZIPKES-BLOCH, A., Gesanglehrerin. † in Zürich. NMZ 40, 75; KP VII, 206.

ZUR MÜHLEN, RAIMUND VON, Konzertsänger. † in London (65).

[Nach einer Meldung der Vossischen Zeitung, die aber von anderer Seite noch nicht bestätigt ist, vergl. NMZ 39, 233.]

✠ ZWARG, PAUL, Musiker aus Halle. DMZ 67.

VERZEICHNIS

der

im Jahre 1918 in Deutschland, Österreich-Ungarn, der Schweiz, Dänemark, Schweden und Holland erschienenen

Bücher und Schriften über Musik

Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen [1])

Von

Rudolf Schwartz

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben*

I.

Lexika und Verzeichnisse.

Altmann, Wilh.* Kammermusikliteratur. Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken. 2., verm. und verb. Aufl. Leipzig, C. Merseburger. 8°. VIII, 132 S. ℳ 5.[2])

Bühnen-Spielplan,* Deutscher. Mit Unterstützg. d. deutschen Bühnenvereins. Red.: Erich Oesterheld. 23. Jahrg. Sept. 1918 bis Aug. 1919. 12 Hefte. Berlin, Oesterheld & Co. Lex. 8°. ℳ 18. Einzelheft ℳ 1,50.

Cordes, Johs. Literarischer Ratgeber für Musikfreunde. Bonn, Borromäusvereinsverlag. [Durch C. Fr. Fleischer in Leipzig.] gr. 8°. 55 S. ℳ 1,60.

Engl, Joh., Ev.* Katalog des Mozart-Häuschens s. Abschnitt V unter Mozart.

Foss, Gunnar. Musikudtryk. [Musikal. Fachausdrücke]. [Dänischer Text.] Kopenhagen, Lehmann & Stage. 8°. 42 S.

Frank, Paul. Taschenbüchlein des Musikers. Enth.: eine vollst. Erklärg. in der Tonkunst gebräuchl. Fremdwörter, Kunstausdrücke und Abbreviaturen, sowie die Anfangsgründe des Musikunterrichts und manches andere Wissenswerte. Für Musiker und Freunde der Tonkunst hrsg. 25. Aufl. Leipzig, C. Merseburger. 16°. XIV, 122 S. ℳ 0,75.

Hennerberg, C. F. Förteckning över Gunnar Wennerbergs Tonverk. Stockholm, Utgivarens förlag. I distribution Elkan & Schildknecht, Emil Carelius K. Hovmusikhandel. 8°. 41 S. Kr. 3.

[Hofmeister, Friedrich.]* Verzeichnis der im Jahre 1917 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger u. Preise. In alphabetischer Ordnung nebst systemat. geordneter Übersicht und einem Titel- und Text-Register (Schlagwort-Register). 66. Jahrg. Leipzig, Hofmeister. Lex. 8°. 198 S. ℳ 24.

---

[1]) Die Kenntnis der in Dänemark und Schweden erschienenen Werke verdanke ich der Güte der Herren Prof. Dr. A. Hammerich in Kopenhagen und C. F. Hennerberg, Bibliothekar an der Königlichen Musikakademie in Stockholm. Mit Herrn Prof. Felipe Pedrell in Barcelona, dem langjährigen Referenten der spanischen Bibliographie, war auch in diesem Kriegsjahre keine Verbindung herzustellen.

[2]) Zu den sämtlichen Preisen kommt ein Teuerungszuschlag.

Konservatorium,* Das Königliche, d. Musik zu Leipzig [Lehrer- und Schüler-Verzeichnis] 1893—1918. Leipzig, [Dr. von Breitkopf & H.] Lex. 8°. VII, 114 S. ℳ 2.

— s. auch Abschnitt IV unter Festschrift.

Niemann, Walter.* Klavier-Lexikon. Elementarlehre f. Klavierspieler, Anleitg. zur Aussprache d. Italienischen, Tabelle d. Abkürzungen in Wort u. Notenschrift, Literaturverzeichnis, ausführl. Fremdwörter-, Sach- und Personal-Lexikon [Virtuosen, Komponisten, Pädagogen, Methodiker und Schriftsteller des Klaviers]. 4., völlig umgearb. u. reich verm. Aufl. Leipzig, C. F. Kahnt. kl. 8°. 265 S. Geb. ℳ 4.

Realkatalog* der K. B. Hof- u. Staatsbibliothek München. Musikalien. München, A. Huber, Hoflithographie u. Buchdr. gr. 8°. IV, 21 S.

Riedel, August. Texte zu den Kirchenmusiken [zsgest. auf Grund d. Perikopenreihe II], welche in den Monaten Januar bis Dezember 1918 in der St. Johanniskirche zu Plauen im Vogtl. z. Aufführg. kommen. 29. Jahrg. Plauen, A. Kelle. kl. 8°. 8, 9, 7 + 8 S. ℳ 0,40.

Ruthardt, Adolf.* Wegweiser durch die Klavierliteratur. 9., vermehrte u. verb. Aufl. Leipzig, Gebr. Hug & Co. 8°. 436 S. ℳ 7.20.

Saerchinger, César. International Who's who in music and musical gazetteer. A contemporary biographical dictionary and a record of the wordl's musical activity. First edition. New York, Current Literature Publ. Co. 8°. X, 840 S.

[Angezeigt in der Zeitschr. f. Musikwiss. S. 430.]

Sakolowski, Paul. Musikalisches Fremdwörterbuch. Neu bearb. [Miniatur-Bibliothek No. 343/44.] Leipzig ['17], Paul. 16°. ℳ 0,30.

Verein „Zentral-Bibliothek" in Wien, I., Teichlauben 13. Tätigkeits-Bericht 1917. Wien, Verlag des Vereins „Zentral-Bibliothek". gr. 8°. 16 S. m. Beilage A—F auf 3 gefalteten Blättern.

Vocabula, Breviarii romani, rariora cum versione germanica. Disposuit A. K. Graz, Moser. 16°. 29 S. ℳ 0,75.

II.

Periodische Schriften.

Von den laufenden Zeitschriften werden an dieser Stelle nur die neuen, sowie die bisher noch nicht erwähnten Veröffentlichungen aufgeführt.

Almanach für Opernhaus und Schauspielhaus. Amtl. Ausg. 1918—1919. Frankfurt (Main), Frankfurter Theateralmanach M. Koebcke. (Frankfurt [Main], Auffarth in Komm.) gr. 8°. 120 S. mit eingedr. Bildnissen. ℳ 4,50.

Archiv* für Musikwissenschaft. Herausgegeben von Max Seiffert, Johannes Wolf, Max Schneider. 1. Jahrg., 1. Heft. Oktober 1918. (Fürstl. Institut für musikwissenschaftliche Forschung i. E. Bückeburg.) Bückeburg u. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Lex. 8°. Jährl. ℳ 20. Einzelne Hefte ℳ 5.

[Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft ℳ 16.]

Bach-Jahrbuch.* 14. Jahrg. 1917. Im Auftrage der neuen Bachgesellschaft hrsg. von Arnold Schering. (Veröffentlichungen der neuen Bachgesellschaft, Jahrg. 18, 3.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. VII, 176 S. Geb. ℳ 4.

Beethoven-Forschung.* Lose Blätter. Hrsg. v. Thdr. v. Frimmel. 8. Heft. Mödling, J. Thomas. gr. 8°. S. 115—160. ℳ 4,20.

Blätter, Baltische, für Theater und Kunst. Schriftleitg.: Wolfg. Hoffmann Harnisch. 1. Jg. Oktober 1918—Sept. 1919. 12 Hefte. Berlin-Steglitz, F. Würtz. Lex. 8°. Jährl. ℳ 10. Einzelhefte ℳ 1.

Blätter, Neue, für Kunst u. Literatur. Hrsg. v. d. Verein f. Theater- u. Musik-Kultur, d. neuen Gesellschaft f. Kunst u. Literatur u. d. Verein Frankfurter Kammerspiele. Schriftleitg.: Albert Dessoff. 1. Jg. Oktb. 1918—Sept. 1919. 12 Nrn. Frankfurt (Main), Englert & Schlosser. Lex. 8°. ℳ 4.

Bühne, Deutsche. Jahrbuch d. Frankfurter städt. Bühnen. Im Auftrag d. Generalintendanz hrsg. v. Georg J. Plotke. 1. Bd. Spielzeit 1917/1918. Mit 6 Taf. u. 7 Abb. im Text. Frankfurt (Main) '19, Rütten & Loening. gr. 8°. VI, 403 S. Geb. ℳ 18.

Bulletin de la Société française de musicologie. Ire année. Paris, Alcan.

[Angezeigt in: Zeitschr. f. Musikwiss. I, S. 369.]

Flöte, Die. Dramaturg. Blätter des herzoglich sächs. Hoftheaters Coburg-Gotha, zugleich Zeitschrift d. Gesellschaft f. Literatur u. Musik in Coburg. Hrsg.: Carl Stang u. Jul. Kühn. 1. Jahrg. Mai 1918—April 1919. 12 Hefte. Coburg, Rossteutscher. 8°. Halbj. ℳ 3. Einzelheft ℳ 0,75.

Jacobsohn, Siegfr., Das Jahr der Bühne. 6. Bd. 1916/17. Berlin ('17), Oesterheld & Co. 8°. XIV, 210 S. Geb. ℳ 5.

Jahrbuch, Amtliches, d. k. k. Hoftheater in Wien für die Spielzeit 1917—18. Wien, Gerold & Co. in Komm. 8°. 166 S. Kart. ℳ 8.

Jahrbuch* der Musikbibliothek Peters für 1917. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. 24. Jahrg. Leipzig, C. F. Peters. Lex. 8°. XII, 111 S. ℳ 4.

Lauten-Almanach auf d. Jahr 1919. Ein Jahr- und Handbuch für alle Lauten- und Gitarrespieler, Freunde guter Hausmusik u. d. Volksliedes. Mit 6 Kunstbeil. u. 12 Abb. Unter Mitwirkg. zahlr. Fachleute hrsg. v. Erwin Schwarz-Reiflingen. Berlin-Pankow, Köster. kl. 8°. 143 S. ℳ. 3.

Libelle, Die. Stimmen z. Bühnenkultur von Kunstgesang u. Tanzkunst mit artist. Persönlichkeitswertg. Erste neuideale Liebhaber-Fachschrift f. tät. Künstlerkreise u. ihre Freunde. Schriftleitg.: Wilh. Backhaus. (1.) Jahrg. 1917/1918. 24 Hefte. Leipzig, W. Backhaus. gr. 8°. Vierteljährl. ℳ 3. Einzelheft ℳ 0,50.

Mitteilungen der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde. Hauptschriftleiter: Heinrich Damisch. Verantwortlich: Franz Neumayr. 1. Jg. 1918/19. 12 Nrn. Salzburg, Salzburger Festspielhaus-Gemeinde (Dreifaltigkeitsgasse 16). gr. 8°. Jährl. ℳ 6,60. Einzelne Nrn. ℳ 0,60.

Mozarteums-Mitteilungen.* Herausgegeben vom Zentralausschuß der Mozartgemeinde in Salzburg. 1. Jahrg. Heft 1. Novbr. 1918. Salzburg, Mozarteum. [Salzburg, E. Höllrigl in Komm.] 25×19,5 cm.
[Verantwortlich: Friedrich Frischenschlager. Bibliothekar der Mozarteums-Bibliothek u. Sekretär der Mozartgemeinde. Jährlich 4 Hefte. Kr. 6. Einzelne Hefte Kr. 2.]

Musiker-Kalender,* Allgemeiner Deutscher, f. 1919. 41. Jahrg. Herausgegeben von Dr. Rich. Stern [früher Raabe & Plothow]. 1. 2. Teil. Berlin, Richard Stern. ℳ 5.

Musiker-Kalender,* Max Hesses deutscher, f. d. Jahr 1919. 34. Jg. 2 Teile. Berlin, Max Hesse. kl. 8°. Pappb. u. geh. ℳ 4,50.

Musiker-Kalender für 1919 (Verbands-Kalender). 31. Jahrg. Berlin, Allgemeiner Deutscher Musiker-Verband, 31, Bernburger Straße. kl. 8°. ℳ 1,75.

Neujahrsblatt, 107,* der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich 1919. Zürich, Füssli. Lex. 8° [darin: Gysi, Fritz. Mozart in seinen Briefen. I. Teil. 65 S. ℳ 4.

Stimme, Die, seines Herrn. Monatsschrift f. Musikfreunde. Verantwortlich: Fr. Georg Knöpfke. 10. [!] Jahrgang 1918. Berlin, Deutsche Grammophongesellschaft. ℳ 1,20.

Tage-Buch der kgl. sächs. Hoftheater v. Jahre 1917. Theaterfreunden gewidmet v. Theater-Dienern Adolf Ruffani u. Rob. Steiniger. 101. Jg. Dresden, Burdach — C. A. Klemm. — F. Ries in Komm. kl. 8°. 96 S. ℳ 3.

Theater-Adreßbuch, Deutsches. 1918/19. Herausgeg. vom deutschen Bühnenverein. 8. Jahrg. Berlin, Oesterheld & Co. kl. 8°. 862 S. ℳ 4. Subskr.-Pr. ℳ 3.

Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Herausgeg. von Max Dessoir. 13. Band. Heft 1—4. Stuttgart, Enke. Lex. 8°. Je ℳ 6,40.

Zeitschrift* für Musikwissenschaft. Herausg. von d. Deutschen Musikgesellschaft. [Schriftleitg.: Alfred Einstein.] 1. Jahrg. 1. Heft. Okt. 1918. Leipzig, Breitkopf & H. Lex. 8°.
[Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder ℳ 24, Einzelhefte ℳ 2.]

Zwinger, Der. Zeitschrift für Weltanschauung, Theater und Kunst. Schriftleiter: Karl Wolff. 3. Jg. 1919. 24 Hefte. Dresden, A. Waldheim & Co. 8°. Jährlich ℳ 16.

III.

Geschichte der Musik.

(Allgemeine und Besondere.)

Beckmann, Gustav.* Das Violinspiel in Deutschland vor 1700. Leipzig, Simrock in Komm. gr. 8°. IV, 76 u. 26 S. m. Titelbild u. 1 Taf. ℳ 5.

Bekker, Paul.* Die Sinfonie v. Beethoven bis Mahler. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. 61 S. ℳ 2.

Blümner, Hugo.* Fahrendes Volk im Altertum. (Sitzungsber. d. kgl. bayer. Akad. d. W. zu München. Philosoph.-philolog. u. histor. Klasse. Jg. 1918. 6. Abh.) München, G. Franzscher Verlag in Komm. 8°. 53 S. ℳ 1.

Flaskamp, Christoph. Die deutsche Romantik. Ein Vortrag aus d. Jahr 1912. 2. Aufl. Warendorf, J. Schnell. kl. 8°. 61 S. ℳ 1.

Grunsky, Karl. Musikgeschichte seit Beginn d. 19. Jahrh. II. 3., durchges. Aufl. (Sammlung Göschen. No 165.) Berlin, Göschen. kl. 8°. 139 S. Geb. ℳ 1.

Hassenstein, Johs. Die Geschichte d. evangel. Kirchen im Ermlande seit 1772. (Schriften der Synodalkommission f. ostpreuß. Kirchengeschichte. 22. Heft.) Königsberg, Gräfe & Unzer in Komm. 8°. 116 S. u. 7 S. Abb. ℳ 3.

Hillman, Adolf. Kammarmusiken och dess mästare. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 8°. 129 S. Kr. 10.
[Nur in 350 Exemplaren gedruckt.]

Human, Armin. Analekten S. Meiningischer Kirchen- u. Schulgeschichte v. vorreformator. Zeit bis z. Gegenwart. (1. Tl.: Vorreformat. Zeit u. Reformationszeitalter d. S. Meiningischen Kirchengeschichte. (Schriften des Vereins f. sachsen-meiningische Geschichte u. Landeskunde. 76. Heft.) Hildburghausen, Gadow & Sohn. Lex. 8°. 172 S. ℳ 3.

Klemetti, Heikki. Musiikin historia. I. Porvoo ('16), W. Söderström. 423 S. m. Abb. u. Notenbeisp. ℳ 8.

Kochmann, Adolf Arnim. Zur Entwicklg. d. Oper in der Gegenwart. Berlin, Führer-Verlag. ℳ 3.

Kothe, Bernhard. Abriß der allgemeinen Musikgeschichte. 10., auf Grund der neuesten Forschungen ergänzte Aufl. v. Rudolph Freiherr v. Procházka. Mit vielen Abbildgn., Porträts u. Notenbeil. Leipzig, Leuckart. 8°. ℳ 4,50.

Lach, Rob. Seb. Sailers „Schöpfung" in der Musik s. Abschnitt V unter Sailer.

Löbmann, Hugo u. Karl Gast. Überblick üb. die Musikgeschichte u. die musikal. Formenlehre f. Musikschulen u. höhere Lehranstalten. 2., durchges. Aufl. Berlin, Trowitzsch & Sohn. 8°. 48 S. m. Abb. ℳ 1.

Naumann, Emil.* Illustrierte Musikgeschichte. Vollst. neu bearb. u. bis auf die Gegenwart fortgef. v. Eugen Schmitz. Einleit. u. Vorgeschichte v. Leop. Schmidt. Mit 274 Textabb., 30 Kunst- u. 32 Notenbeil. 3. Aufl. Stuttgart, Union. gr. 8°. VIII, 792 S. Geb. ℳ 24.

Niemann, Walter.* Die Musik der Gegenwart u. d. letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten u. Neudeutschen. 5.—9., reich verm. u. sorgfältig durchgeseh. Aufl. Berlin, Schuster & Loeffler. gr. 8°. XVI, 303 S. ℳ 8.

Niemann, Walter.* Das Klavierbuch. Geschichte der Klaviermusik u. ihrer Meister bis z. Gegenwart. Mit e. Übersicht üb. den Klavierbau. Mit zahlr. Abb. 6., reich verm. u. vollst. durchgearb. Aufl. Leipzig, Kahnt. 8°. XVI, 260 S. Geb. ℳ 6.

Norlind, Tobias. Musik och studentsång i Lund. (Särtryck ur „Under Landagårds kronor" sidd. 238—348. Lund, Gleerup.) (Nicht im Handel.)

Norlind, Tobias. Svensk Musikhistoria. 2:a tillökade och illustrerade upplagan. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 8°. 347 S. Kr. 9,50.

Rau, C. A. Geschichte der Musik vom Beginne der christlichen Zeitrechnung bis zum Ausgange des XIX. Jahrh. In Tabellenform dargestellt. (Sammlg. Kösel Bd. 83/84.) Kempten und München, Köselsche Buchh. 8°. 272 S. ℳ 2,40.

Reichardt, Joh. Frdr. Vertraute Briefe, geschrieben auf e. Reise nach Wien u. d. österreich. Staaten zu Ende d. J. 1808 u. zu Anfang 1809. Eingel. u. erläut. v. Gustav Gugitz. 2 Bde. Mit 33 bezw. 29 Bildbeigaben. (Denkwürdigkeiten aus Alt-Österreich XV u. XVI.) München ('15, Umschlag '18), Georg Müller. 8°. XXVI, 357 u. 324 S. ℳ 25.

Rodhe [!], Edv. Studie in den svenska reformationstiders liturgiska tradition. Uppsala, A. B. Akademiska Bokhandeln 1917. 8°. 166 S. Kr. 4. (= Uppsala, Universitets Arsskrift 1917. Teologie. 1.)

Rolland, Romain. Några tonkonstens mästare i forna dagar. Bemyndigad översättning av Alma Faustman. Stockholm, P. A. Norstedt & Söner. 8°. 372 S. Kr. 10.

Scherillo, Michele. L'opera buffa napoletana. (Collezione settecentesca a cura di Salvatore di Giacomo.) Remo, Sandron. 8°. XII, 544 S. L. 7,50.
[Angezeigt in der Zeitschr. f. Musikwiss. S. 430.]

Schmid, Otto. Merkblätter der Musikgeschichte. 2., erweiterte u. verb. Aufl. Dresden ('17), Frey. 8°. ℳ 1,50.

Schmidt, Karl.* Beiträge z. Kenntnis des musikal. Lebens in der ehemal. Reichsstadt Friedberg i. d. W. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. 78 S. ℳ 3.

Schubart, W.* Ein griechischer Papyrus m. Noten. Mit 1 Taf. Berlin, Kgl. Akad. d. Wissenschaften. (Berlin, G. Reimer i. Komm.) Lex. 8°. S. 763—768. ℳ 0,50.
[S.-A. a. d. Sitzungsberichten der Kgl. preuß. Akademie der Wissenschaften. 1918.]

Schulze, Frdr. u. Paul Ssymank. Das deutsche Studententum v. d. ältesten Zeiten bis zum Weltkriege. 3. Aufl. Leipzig, Voigtländer. gr. 8°. XXIV, 487 S. Geb. ℳ 10.

Storck, Karl.* Geschichte der Musik. 3., verm. und verb. Aufl. 2 Bde. Stuttgart, Muthsche Verlagsh. Lex. 8°. XVI, 478 u. VII, 456 S. Geb. ℳ 25.

Sturm, Jos. Dramatische Aufführgn. an den Gymnasien zu Speyer im 16., 17. u. 18. Jahrh. Festschrift z. Jahrhundertfeier d. Wiedererrichtg. des humanist. Gymnasiums zu Speier. (Zugleich Programm z. Jahresber. üb. d. königl. humanist. Gymnasium Speier f. das Schulj. 1916/17.) Speier ('17), Zeichnersche Buchdr. (Speyer, K. Rektorat d. humanist. Gymnasiums.) 8°. IV, 69 S. m. 3 Fksms. ℳ 2,25.

Süssmilch, Holm.* Die lateinische Vagantenpoesie d. 12. u. 13. Jh. als Kulturerscheinung. (Beiträge z. Kulturgeschichte des Mittelalters u. d. Renaissance. Hersg. v. Walter Goetz. 25. Bd.) Leipzig, Teubner. gr. 8°. X, 104 S. ℳ 4,80.

Vivell, Cölestin. Commentarius anonymus in micrologum Guidonis Aretini s. Abschnitt V unter Guido von Arezzo.

Vretblad, Patrik. Konsertlivet i Stockholm under 1700 — talet. Stockholm, P. A. Norstedt & Söner. 8°. 298 S. Kr. 15.

Wulff, Fr. Hågkamster från Lunds högre musikliv 1866—1901. (Särtryck ur „Under Lundagårdo kronor".) Lund, Gleerup. S. 15—32. [Nicht im Handel.]

IV.

Biographien und Monographien.

(Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker. Memoiren. Musikführer. Fest-, Vereins- und Kongreßschriften. Folklore. Exotische Musik.)

Beiträge zur Maqâmen-Literatur. Kirchhain, Druck von M. Schmersow. Leipzig, Harrassowitz in Komm. gr. 8°.
Heft 8. Die Maqâmen d. Sojûti. Aus dem Arab. übers. v. O. Rescher. gr. 8°. IV, 60 S. ℳ 3,50.

Brühl, Heinr. Flämische Liederdichtg. alter u. neuer Zeit. Eine Auswahl i. deutschen Nachbildungen. Hrsg. v. d. deutsch-fläm. Gesellschaft. München-Gladbach ('17), Volksvereins-Verlag. gr. 8°. 245 S. Geb. ℳ 4,80.

Bull, René u. Pawel Barchan. Das russische Ballett. 12 Aquarelle in farb. Tiefdr. 12 Taf. v. R. B. u. 10 S. Text von P. B. m. 5 Abb. München ('17), G. W. Dietrich. Lex. 8°. In Lein.-Mappe ℳ 50.

Burdach, Konrad.* Die Entdeckung d. Minnesangs u. die deutsche Sprache. Berlin, Kgl. Akademie d. Wissensch. (Berlin, G. Reimer in Komm.) Lex. 8°. S. 845—873. ℳ 1.
[S.-A. aus den Sitzungsberichten der Kgl. preuß. Akademie d. Wissenschaften. 1918. XXXIX.]

Cucuel, George. Les créateurs de l'opéra comique français. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. fr. 3,50.

Dokkum, J. D. C. van. De Maatschappij tot bevordering der toonkunst in haar wording en ontwikkeling. Een bijdrage tot de Nederlandsche muziekgeschiedenis der XIXe eeuw. Amsterdam, Drukkerij J. van Campen. gr. 4°. 16 + 154 + 18 p. m. 15 portr., 7 afb., 1 facs. f. 12.

Epardaud, Edmond. Fransk Musik i vore dage (Saint-Saëns, Fauré, C. Franck, d'Indy, Debussy). [Dänischer Text.] Kopenhagen, Lybecker. 8°. 79 S.

Festschrift* zum 75-jähr. Bestehen d. Kgl. Konservatoriums d. Musik zu Leipzig am 2. April 1918. (Umschl.: Das Kgl. Konservatorium d. Musik zu Leipzig. 1843—1918.) Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikalienhdlg. Lex.-8°. 80 S. ℳ 5.
[s. a. Abschnitt I unter Konservatorium.]

Friedenthal, Albert. Das flämische Volkslied. Geleitheft. (Einleitung. Aussprache. Literatur-Verzeichnis. Erläuterungen.) Berlin, Simrock. ℳ 3.

Friedlaender, Max u. **Johs. Bolte.** Heimatklänge. Deusche Lieder, hrsg. Berlin, Furche-Verlag. 8°. 98 S. m. 1 Taf. ℳ 1,50.

Fromm, Else. Lieder u. Bewegungsspiele. Gesammelt u. bearb. Hrsg. vom Pestalozzi-Fröbel-Haus I. 5., verb. Aufl. Leipzig, Teubner. kl. 8°. VII, 222 S. Geb. ℳ 3,20.

Groot, A. W. de. Untersuchungen z. byzantin. Prosarhythmus (Prokopios v. Cäsarea). Groningen, Noording. 8°. 31 S., mit 5 Tab. ℳ 2.

Hammerich, Angul. Kammermusikforeningen 1868—1918. [Festschrift des Kopenhagener Kammermusikvereins. Mit einer Gedächtnisrede auf Franz Neruda und Statistik d. sämtlichen aufgeführten Musikwerke.] [Dänischer Text.] 8°. 67 S.
[Nicht im Handel.]

Marliave, Jos. de. Études musicales. Ouvrage couronné par l'académie française. Paris ('17), Alcan. IV, 228 p. fr. 5.
[Angezeigt u. besprochen i. Zeitschr. f. Musikw. I, 254.]

Matzke, Hermann.* Der Soldatengesang im belgischen Heere. Geschichte eines belgischen Soldatenliederbuches. Nach den Akten des belg. Generalstabes bearb. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. 80 S. ℳ 4.

Meyer, Gertrud. Volkstänze. Gesammelt. 3., unveränderte Aufl. Leipzig, Teubner. 15×21 cm. V, 58 S. ℳ 1,50.

Meyer, G. Tanzspiele u. Singtänze. Gesammelt. 7. Aufl. Ebenda. kl. 8°. VIII, 63 S. ℳ 1,20.

Millenkovich-Morold, Max v. Die österreich. Tonkunst. (Österreich. Bücherei .... Hrsg. v. der österr. waffenbrüderl. Vereinigung in Wien. 10. Bd.) Wien, C. Fromme. kl. 8°. 88 S. ℳ 0,80.

Mulertt, Werner. Laissenverbindung und Laissenwiederholung in Chansons de Geste. (Romanistische Arbeiten. Hrsg. v. Karl Voretzsch. 7.) Halle, Niemeyer. gr. 8°. XIV, 196 S. ℳ 8.

Musikbücherei, Deutsche, s. Abschnitt V unter Beethoven. [Hirschberg.]

Neuausgaben, Praktische, älterer Musikwerke, hrsg. v. Carl August Rau. 1. Folge: Werke des 18. Jahrh. Bd. 1. München, F. Zierfuß.
[1. Bd.: Mozart, Wolfg., Amadeus.* Die Gärtnerin aus Liebe. (La finta giardiniera.) . . . Mit neuem Text u. Dialog von Anton Rudolph. Textbuch. ('17). kl. 8°. 111 S. ℳ 1,20.]

Osterspiel, Das niederdeutsche, aus Redentin v. J. 1464 in d. Übertr. v. Max Gümbel-Seiling. (Deutsche Volksspiele des Mittelalters, No 7.) Leipzig, Breitkopf & H. kl. 8°. 95 S. m. 1 Abb. ℳ 0,50.

Radczwill, Minna. Reigen-Sammlg., m. e. Anhang: Tanzen nach Instrumentalmusik. 3. Aufl., unveränd. Abdr. d. 2. Aufl. Leipzig, Teubner. 15,5×21,5 cm. VI, 82 S. m. Abb. ℳ 2,40.

Radtke, J. Alte u. neue Kriegslieder. Für den Schulgebrauch gesammelt. 15. Aufl. Breslau, Hirt. 8°. 80 S. ℳ 0,40.

Reichswacht. Soldaten-, Matrosen- u. Vaterlandslieder. Gesammelt u. mit Notensatz hrsg. v. Joh. Lewalter. Schluß-Sammlung. Kassel, M. Brunnemann. 16°. S. 273—352. ℳ 0,75, vollst. in Pappb. ℳ 4.

Reisner, (?). Das Volkslied unserer Feldgrauen. (Frankfurter zeitgemäße Broschüren. 37. Bd., 12. Heft.) Hamm, Breer & Thiemann. gr. 8°. 16 S. ℳ 0,50.

Rieke, C. Die Vokalzeichen in der großen Heidelberger Liederhandschrift. Diss. Greifswald ('17). 8°. 156 S.

Rossat, Arthur. Les chansons populaires recueillies dans la Suisse romande et publiées sous les auspices de la société suisse des traditions populaires. 1. tome. (Schriften d. schweizer. Gesellschaft f. Volkskunde. 13.) Straßburg ('17), Trübner in Komm. Lex. 8°. 160 S. ℳ 6,50.

Sammlung „Kirchenmusik", hrsg. von Karl Weinmann. Regensburg, Pustet. kl. 8°.
Bd. 17. Hohn, Wilh.* Der Kontrapunkt Palestrinas u. seiner Zeitgenossen. Eine Kontrapunktlehre m. prakt. Aufgaben. 124 S. Geb. ℳ 1,20; Anh.: Notenbeispiele. gr. 8°. 81 S. Geb. ℳ 2.
Bd. 18. Schmid, Eugen.* Die neuen kirchenmusikal. Vorschriften. Ein Handbuch für Geistliche u. Chorregenten. '19. kl. 8°. 160 S. Geb. ℳ 1,50.

Sängerverein, Der eidgenössische, nach 75 Jahren. (Souvenir du 75. anniversaire de la société fédérale de chant.) Denkschrift d. letzten Vierteljahrhunderts, v. Rob. Thomann u. Chronik d. 22. eidgenöss. Sängerfeste, v. Rob. Tschannen. Hrsg. unter Mitwirkg. d. Zentralvorstandes. Bern, Tschannen & Züttel. gr. 8°. XXXVII, 112 S. ℳ 4.

Schiedermair, Ludwig.* Einführung in d. Studium der Musikgeschichte. Leitsätze, Quellen, Zusammenstellungen u. Ratschläge für akademische Vorlesungen. München, Zierfuß. 8°. 114 S. ℳ 2,50.

Schönberg, Erich. Unser Soldat u. sein Lied. Berlin ('17), Furche-Verlag. kl. 8°. 67 S. m. Titelbild. ℳ 1,40.

Siebenfreund, Kurt. Hundert Jahre Danziger Singakademie 1818—1917. Denkschrift zur Feier des 100jähr. Bestehens der Danziger Singakademie (E.V.) am 15./16. Dez. 1917. Danzig ('17), W. F. Burau. 165 S.
[Angezeigt und besprochen in der „Zeitschr. f. Musikw. I. S. 75.]

Storck, Karl. Das Opernbuch. Ein Führer durch den Spielplan der deutschen Opernbühnen. 13. verm. Aufl. [und 14.—16. verm. Aufl.] Stuttgart, Muthsche Verlh. kl. 8°. VIII, 472 S. Geb. je ℳ 5,50.

Stübler, Hans. Ein deutsches Krippenspiel in 3 Teilen. Nach alten Volksliedern u. Volksspielen. Bautzen, Wellersche Verlh. 8°. 16 S. m. e. Musikbeil. ℳ 0,75.

Studien* zur Musikwissenschaft. Beihefte d. Denkmäler d. Tonkunst in Österreich unter Leitung v. Guido Adler. Heft 5. Leipzig, Breitkopf & H. — Wien, Artaria & Co. Lex. 8°. 151 S. ℳ 5.
[Inhalt: Heft 5. Verzeichnis der Publikationen der „Denkmäler d. Tonk. in Österr." 1893—1918. Adler, Guido. Zur Vorgeschichte der „Denkm. d. Tonk. in Österr." Kretzschmar, Hermann. Die „Denkm. d. Tonk. in Öst." Fischer, Wilhelm. Zur Kennzeichnung der mehrstimmigen Setzweise um 1500. Pisk, Paul. Das Parodieverfahren in den Messen von Jacobus Gallus. Koczirz, Adolf. Österreichische Lautenmusik zwischen 1650—1720. Pollak-Schlaffenberg, Irene. Die Wiener Liedmusik von 1778 bis 1789.]

Tiersot, Julien. Un demi-siècle de musique française. Entre les deux guerres (1870–1917). (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. 248 S. fr. 3,50.
[Angezeigt in: Zeitschr. f. Musikwiss. I, 370.]

Volkslieder, Lettische. (Ausgew. u. übertr. v. Inga Bielenstein. Die Bearb. der vorlieg. Übertr. besorgte Johs. v. Guenther.) München, G. Müller. kl. 8°. 113 S. ℳ 3.

Weingartner, Felix.* Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien. II. Bd. Schubert u. Schumann. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. V, 119 S. mit zahlr. Notenbeisp. ℳ 5.

Weissmann, Adolf.* Der Virtuose. Mit 1 Bilde u. 39 Fksms. Berlin, P. Cassirer. Lex. 8°. 174 S. ℳ 24.

Wesselski, Albert. Flämische Volkslieder. In deutscher Nachdichtg. u. mit d. Singweisen hrsg. Innsbruck, Verlag d. Wagnerschen Univ.-Buchdr. 8°. 154 S. ℳ 5.

Wichern, Caroline. Alte und neue Weihnachtslieder. Für Schule u. Haus gesammelt u. z. Tl. neu bearb. Hamburg, Agentur des Rauhen Hauses. kl. 8°. 48 S. m. 1 Abb. ℳ 0,25.

V.

Biographien und Monographien.

(Einzelne Meister.)

Adamberger, Antonie.
Zimmer, Hans.* Theodor Körners Braut. Ein Lebens- u. Charakterbild Antonie Adambergers. Mit 11 Bildnissen und 1 Handschriftprobe. 2. Aufl. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. kl. 8°. VIII, 247 S. Geb. ℳ 7,50.

Bach, Johann Sebastian.
Bach-Jahrbuch s. Abschnitt II.

Bach, Wilhelm Friedemann.
Welcker, Heinr. Friedemann Bach. Die Tragödie eines Menschenlebens. Berlin, Oesterheld & Co.

Beethoven, Ludwig van.
Beethoven-Forschung s. Abschnitt II.

— Hadow, W. H. Beethoven. Being the second annual lecture on a master mind before the British Academy. Oxford, University Press. 8°. 2 s. 6 d.

— Hirschberg, Leop. Rich. Wagners Beethoven-Brevier, zusammengest. (Deutsche Musikbücherei, hrsg. v. Leop. Hirschberg. 3. Bd.) Hildburghausen, Gadow & Sohn. gr. 8°. 120 S. ℳ 2,50.

— Leitzmann, Albert.* Beethovens persönliche Aufzeichnungen. Gesammelt und erläutert. (Insel-Bücherei. No 241.) Leipzig, Insel-Verlag. kl. 8°. 61 S. Geb. ℳ 1,10.

— Plattensteiner, Rich. Beethoven der große Musikant zur Ehre Gottes. Fünf Bilder mit einem Vorspiel. Wien, Verlag „Mozarthaus". Leipzig, Cnobloch in Komm. ℳ 2,50.

— Riemann, Hugo.* L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit histor. Notizen. 2. Teil: Sonate XIV—XXVI. Berlin ('19), M. Hesses Verlag. 8°. 520 S. ℳ 8.
[Band 52 von Max Hesses illustr. Handbüchern.]

Bernhard von Ventadorn.
Vossler, Karl.* Der Minnesang d. Bernhard von Ventadorn. (Sitzungsberichte d. kgl. bayer. Akad. d. Wissensch. Philosophisch-philolog. u. histor. Klasse. Jg. 1918, 2. Abh.) München, Kgl. bayer. Akad. d. Wiss. München, G. Franz in Komm. gr. 8°. 146 S. ℳ 3.

Brahms, Johannes.
Brahms, Johs.* Briefwechsel. 13. [Bd.] Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft. — Leipzig, W. Engelmann.
13. Johannes Brahms im Briefwechsel mit Th. Wilh. Engelmann. Mit einer Einleitg. v. Julius Röntgen u. 2 Bildnissen. 8°. 182 S. ℳ 9.
— Hillman, Adolf. Johannes Brahms. [Schwed. Text.] Stockholm, Wahlström & Widstrand. 8°. 196 S. Kr. 6,50.
— Miller v. Aichholz, Viktor. Ein Brahms-Bilderbuch. Mit erläut. Text von Max Kalbeck. Wien, R. Lechner. Geb. ℳ 18.

Breitkopf & Härtel.
Hase, Oskar von.* Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift u. Arbeitsbericht. 4. Aufl. II. Bd.: 1828 bis 1918. Leipzig ('19), Breitkopf & H. gr. 8°. XII, 842 S. mit Bildnissen u. Abb. ℳ 18.

Brockes, Barthold Heinrich.
Brockes, Barthold Heinr. Der Schöpfungsgarten. Gedichte. Ausgew. u. eingel. v. Rud. v. Delius. Braunschweig ('17), Westermann. 8°. 83 S. mit Titelbild. Geb. ℳ 3,20.

Casanova, Giacomo.
Molmenti, Pompeo. Carteggi Casanoviani. Lettere di Giacomo Casanova e di altri a lui. (Collezione settecentesca a cura di Salvatore di Giacomo dell' Accademia Pontaniana, Bibliotecario della Lucchesiana di Napoli.) Nemo Sandron Editore. 8°. XXXIV, 366 p. L. 5,40.
[Angezeigt u. besprochen in der Zeitschrift für Musikwissenschaft. I, 145.]

Chamberlain, H. St.
Schroeder, L. v. Houston Stuart Chamberlain. Ein Abriß seines Lebens, auf Grund eigener Mitteilgn. hrsg. Mit 4 Bildnissen. München, J. F. Lehmanns Verlag. kl. 8°. 114 S. ℳ 2,50.

Crusell, Bernhard.
Brev från Bernhard Crusell, utgivna av Daniel Fryklund. Sundsvall, Sahlins Boktryckeri. 44 S.

Franz von Assisi.
Thomas de Celano. Das Leben d. hl. Franziskus v. Assisi beschrieben. Aus d. latein. Grundtext übers. u. m. Anmerkgn. vers. v. Th. Schmidt u. e. Einführg. v. Eberh. Vischer. Basel ('19), Reinhardt. 8°. XVI, 272 S. m. Titelb. u. Abb. ℳ 6,50.

Gerhardt, Paul.
Mergner, Friedr. Paulus Gerhardt's geistl. Lieder in neuen Weisen. 2. Aufl. hrsg. v. Friedrich Spitta. Leipzig, Deichert. Lex. 8°. X, 136 S. ℳ 6.

Gläser, Paul.
Puttmann, Max. Paul Gläser. Jesus. Oratorium. Musikführer. Tl. 1. Aus dem Leben Jesu. Leipzig, Kahnt Nachf. 8°. ℳ 0,30.

Gluck, Chr. Willibald.
Lange, Ina. Gluck, Orfeus-Sangeren. [Dänischer Text.] Kopenhagen, A. F. Höst & Sön. 8°. 352 S.

Gruber, Franz Xaver.
Corsina, Schwester. Wie „Stille Nacht, heilige Nacht!" entstanden ist. Weihnachtsspiel z. Gedächtnis d. 100jährigen Wiederkehr des Entstehens von „Stille Nacht". (Christ. Schul- u. Vereinsbühne. 150. Bdch.) Linz, Pressverein. kl. 8°. 44 S. ℳ 1,40.
— Nagler, Franciscus. Stille Nacht, hl. Nacht. Ein Spiel m. Gesang v. d. Entstehung des Weihnachtsliedes. Textheft. (Jugend- u. Volksbühne. Hrsg.: Paul Matzdorf. 338. Heft.) Leipzig, A. Strauch. 8°. 27 S. ℳ 2.
— Schäfer, Rud. Stille Nacht, heilige Nacht. Drei neue Zeichnungn. z. Jubiläum unseres alten deutschen Weihnachtsliedes. Mit Einführg. in Lied u. Bild v. Andreas Fröhlich. Leipzig, Schloessmann. Lex. 8°. 3 Taf. m. 4 S. u. 1 Bl. Text. In Umschl. ℳ 2.
— Weinmann, Karl.* „Stille Nacht, heilige Nacht"! Die Geschichte des Liedes zu seinem 100. Geburtstag. Regensburg, Pustet. 70 S. ℳ 1,80.

Guido von Arezzo.
Vivell, Cölestin.* Commentarius anonymus in micrologum Guidonis Aretini. (Sitzungsberichte d. Kais. Akad. der Wissensch. i. Wien, Philosophisch-histor. Klasse. 185. Bd., 5. Abh.) Wien ('17), A. Hölder in Komm. Lex. 8°. 92 S. ℳ 3,50.

Händel, Georg Friedrich.
Schering, Arnold. Der junge Händel. Ein dramat. Spiel, vorgestellt in zween Auffzügen. [Leipzig], Breitkopf & H. 8°. 63 S. Geb. ℳ 1,50.

Himmel, Friedrich Heinrich.
Odendahl, L. Friedrich Heinrich Himmel. Bemerkungen zur Geschichte d. Berliner Oper um die Wende des 18. u. 19. Jahrhunderts. (T. 1. 2.) Dissert. Bonn ('17). 8°. 47 S.

Hoffmann von Fallersleben, Aug. Heinr.
Unser Hoffmann von Fallersleben. Die Vaterlandslieder, Kriegs- u. Soldatengesänge d. Dichters. Dargeboten v. Hans Sturm. Mit Zeichnungen v. Otto Linnemann. Frankfurt (Main), Englert & Schlosser. Lex. 8°. 116 S. Geb. ℳ 12.

Klose, Friedrich.
Mombert, Alfred. „Der Sonne-Geist". Berlin, Schuster & Loeffler.
[Angezeigt in „Neue Musik-Zeitung, 39. Jahrg., S. 271".]
— Reinhart, Hans. Der Sonne Geist. Thematischer Führer. Wien, Universal-Edition. 8°. ℳ 1.

Kothe, Robert.
Jöde, Fritz. Robert Kothe u. d. deutsche Volkslied. Magdeburg, Heinrichshofen. gr. 8°. ℳ 1,20.

Lind, Jenny.
Dorph, Sven. Jenny Linds triumftåg genom nya vårlden och senare levnadsackorder. Uppsala, J. A. Lindblad. 8°. 439 S. Kr. 10,50.

Liszt, Franz.
Kapp, Julius. Liszt. Eine Biographie. 6. u. 7. Aufl. Berlin, Schuster & Loeffler. gr. 8°. 307 S. ℳ 8.
— Kapp, J. Franz Liszt; översättning i sammandrag av Adolf Hillman. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 8°. 213 S. Kr. 5,75.
— Liszt, Franz.* Briefe an seine Mutter. Aus dem Französ. übertr. u. hrsg. von La Mara. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 156 S. mit 5 Bildnissen. Geb. ℳ 5.
— Raabe, Peter.* Großherzog Carl Alexander und Liszt. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. V, 113 S. m. Taf. u. 1 Fksm. Geb. ℳ 4.

Lohse, Otto.
Lert, Ernst.* Otto Lohse als Opernleiter. (Breitkopf & H.'s Musikbücher. Kleine Musikerbiographien.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 80 S. m. Bildnis. Geb. ℳ 1.

Lotti, Antonio.
Spitz, Charlotte. Antonio Lotti in seiner Bedeutung als Opernkomponist. Münchener Dissert. Borna-Leipzig, Druck von Rob. Noske. 8°. 114 S.

Luther, Martin.
Berger, Arnold E. Luther u. die deutsche Kultur. Berlin ('19), Ernst Hofmann & Co. 8°. XIV, 754 S. ℳ 19.
[S.-A. a. d. W.: Martin Luther i. kulturgeschichtl. Darstellg.]
— Lietzmann, Hans. Luthers Ideale in Vergangenheit u. Gegenwart. Rede. Bonn, Marcus & Weber. 8°. 16 S. ℳ 0,80.
— Luther, Martin. Der Gottesstreiter, der Dichter und Sänger, der deutsche Mann. Mit zahlr. Bildern. Berlin, Verlagsanstalt f. vaterländ. Geschichte u. Kunst. 32×24,5 cm. 176 S. Geb. ℳ 6.
— Schreckenbach, Paul und Franz Neubert. Martin Luther. Ein Bild seines Lebens u. Wirkens. Mit 384 Abb. vorwiegend nach alten Quellen. 2., durchges. und verb. Aufl. Leipzig, J. J. Weber. 32×23 cm. VI, 184 S. ℳ 16.

Mach, Ernst.
Lampa, Anton. Ernst Mach. Prag, Verlag Deutsche Arbeit. kl. 8°. 64 S. ℳ 3.

Mahler, Gustav.
Neisser, Arthur.* Gustav Mahler. (Musiker-Biographien. 35. Bd. Universal-Bibl. Nr. 5985/86.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 128 S. ℳ 0,50.
— Specht, Rich. Gustav Mahler. 5.—8. Aufl. Berlin, Schuster & Loeffler. gr. 8°. 296 S. ℳ 8.

Marot, Clément.
Becker, Phil. Aug. Clément Marots Liebeslyrik. (Sitzungsberichte der Kais. Akad. d. Wiss. in Wien. Philosophisch-hist. Klasse. 184. Bd., 5. Abh.) Wien ('17), Hölder in Komm. gr. 8°. 179 S. ℳ 6.

Marschner, Heinrich.
Fischer, Georg.* Marschner-Erinnerungen. Hannover, Hahnsche Buchh. 8°. 237 S. m. 6 Taf. Geb. ℳ 9.

Mauke, Wilhelm.
Münzer, Kurt. Die letzte Maske. Mimodrama. Wien ('17), Universal-Edition. 8°. ℳ 0,30.

Milde, Rosa u. Feodor von.
Milde, Franz von.* Ein ideales Künstlerpaar. Rosa u. Feodor v. Milde. Ihre Kunst u. ihre Zeit. 2 Bde. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 324 u. 368 S. m. Taf. u. Faks. Geb. ℳ 15.

Mozart, Wolfgang Amadeus.
Engl, Joh. Ev.* Katalog des Mozart-Häuschens auf dem Kapuzinerberge zu Salzburg. (Aufstieg 5 Minuten von der Linzergasse.) 4. Aufl. Salzburg, Internationale Stiftung: Mozarteum. gr. 8°. 40 S. m. 1 Bildnistafel. K. 1,20.
— Gysi, Fritz. Mozart in seinen Briefen s. Abschnitt II unter Neujahrsblatt.
— Kreitmaier, Josef.* W. A. Mozart. Eine Charakterzeichnung des großen Meisters nach den literarischen Quellen. Mit 4 Abbildgn. Düsseldorf ('19), Schwann. kl. 8°. XXIII, 249 S. m. 4 Taf. Geb. ℳ 5,50.
— Kurthen, [?]. Studien zu Mozarts kirchenmusikalischen Jugendwerken. Dissert. Bonn.
[Angezeigt in: Die Stimme XII, 284.]
— Lach, Robert.* W. A. Mozart als Theoretiker. (Denkschriften d. Akad. d. Wissenschaften in Wien. Philosophisch-histor. Kl. 61. Bd., 1. Abt. Wien, Hölder in Komm. 4°. 100 S. m. 2 Taf.
— Lert, Ernst.* Mozart auf d. Theater. Mit 39 Bildern. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. XVIII, 491 S. ℳ 12,50.
— Mattlinger. Mozarts Bekenntnisse und Lehren über seine Kunst. (Dissert.) Basel.
— Mörike, Eduard. Mozart auf der Reise nach Prag. Eine Novelle. (Insel-Bücherei Nr. 230.) Leipzig, Insel-Verlag. kl. 8°. 76 S. Geb. ℳ 1,10.
— Rudolph, Anton. Mozart in Prag. Ein Singspiel in 1 Aufz. Unter Benutzg. der Musik z. „Schauspieldirektor", z. „Lo sposo deluso" u. a. v. W. A. Mozart. (Textbuch.) München ('17), Zierfuß. kl. 8°. 46 S. ℳ 0,60.
— s. a. Abschnitt IV unter „Neuausgaben".

Mraczek, Joseph Gustav.
— Müller, Erich H. Joseph Gustav Mraczek. Dresden, Felix Stiemer. 8°. 36 S. m. 1 Bildnis, 1 Facs. u. Notenbeisp. ℳ 1,50.

Müller, Peter.
Müller, Heinr. Peter Müller, d. 1. hessische Seminarmusiklehrer. Ein Bild seines Lebens u. Wirkens. Zum 100jähr. Bestehen des Lehrerseminars zu Friedberg verf. u. hrsg. Darmstadt ('17), Druck v. C. Winter. [Gießen, E. Roth in Komm.]

Naumann, Johann Gottlieb.
Engländer, Rich.* Das Ende der opera seria in Dresden: Naumanns „Clemenza di Tito" 1769.
[Sonder-Ab. aus dem Neuen Archiv f. sächs. Geschichte und Altertumskunde. 39. Bd. Heft 3 u. 4. S. 311—324.]

Neruda, Franz.
s. Abschnitt IV unter Hammerich, Angul.

Oberleithner, Max.
Specht, Rich. Max Oberleithner. Der eiserne Heiland. Oper. Einführg. u. thematische Analyse. Leipzig, Weinberger. ℳ 0,50.

Palestrina, Giovanni Pierluigi da.
Casimiri, Raffaello. Giovanni Pierluigi da Palestrina. Nuovi documenti biografici. Roma, Ediz. del Psalterio. 8°. 36 p. L. 2.
[Angezeigt und besprochen in: Zeitschr. für Musikwiss. S. 198.]
— Hohn, Wilh.* Der Kontrapunkt Palestrinas s. Abschnitt IV unter Sammlung „Kirchenmusik".

Reichardt, Joh. Friedrich.
Vertraute Briefe s. Abschnitt III.

Reissiger, Carl Gottlieb.
Kreiser, Kurt.* Carl Gottlieb Reissiger. Sein Leben nebst einigen Beiträgen zur Geschichte des Konzertwesens in Dresden. [Leipziger] Inaugural-Dissertation. Dresden, Druck von Johs. Pässler. Lex. 8°. VIII, 119 S. m. Titelbild.

Rippl, Otto.
Hartl, Alois. Otto Rippl, eine Komponistenlaufbahn. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 44 S. ℳ 1.

Sailer, Sebastian.
Lach, Rob.* Seb. Sailers „Schöpfung" in der Musik. Ein Beitrag z. Geschichte d. deutschen Singspiels um die Mitte und in der zweiten Hälfte d. 18. Jh. (Denkschriften d. kais. Akademie der Wissenschaften in Wien. (Philosophisch-histor. Klasse. 60. Bd., 1. Abh.) Wien '16 (Umschlag '17), A. Hölder in Komm. 31,5 × 25 cm. 175 S. ℳ 27.

Schreker, Franz.
Die Gezeichneten. Oper. Einführg. in den Inhalt u. die Thematik. Wien, Universal-Edition. gr. 8°. ℳ 1.

Schubert, Franz.
Schmid, Rich. Franz Schubert als Gitarrist. Eine musikhistor. Skizze (mit 10 Schubert-Liedern zur Gitarre arr.). Leipzig, Hofmeister. ℳ 2.

— Weingartner, Felix. Ratschläge für Aufführungen klassisch. Symphonien. 2. Bd. Schubert u. Schumann. s. Abschnitt IV.

Schumann, Clara.
Litzmann, Berthold. Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern u. Briefen. 1. 2. Bd. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. Je ℳ 12.

[1. Mädchenjahre. 1819—1840. Mit 3 Bildnissen. 6., aufs neue durchgeseh. Aufl. IX, 431 S. — 2. Ehejahre. 1840—1856. Mit 2 Bildnissen. 5., durchges. Aufl. V, 416 S.

Schumann, Robert.
Weingartner, Felix. Ratschläge für Aufführungen klassisch. Symphonien. 2. Bd. Schubert u. Schumann s. Abschnitt IV.

Sjögren, Emil.
Emil Sjören in memoriam. Med bidrag av Sigrid Elmblad, Gunnar Norlén, W. Peterson-Berger, Helena Nyblom, Berta Sjögren och N. Söderblom. Stockholm, C. A. V. Lundholm A.-B. 8°. 90 S. Portr. Kr. 4.

Stehle, J. G. Ed.
Locher, Adolf. Erinnerungen an Dr. J. G. Ed. Stehle, (1839—1915). Einsiedeln (Schweiz), Ochsner. fr. 1,50.

Strauß, Richard.
Finck, Henry T. Rich. Strauß, the man and his works. With an appreciation of Strauß by Percy Grainger. Boston ('17), Little, Brown & Co. 8°. XXVII, 328 p. $ 2,50.

[Angezeigt und besprochen in Zeitschr. für Musikwiss. S. 200.]

Vento, Ivo de.
Huber, Kurt. Ivo de Vento (c. 1540 bis 1575). [Münchener-] Dissert. Lindenberg i. Allgäu, Buch- u. Kunstdruckerei J. A. Schwarz. 8°. III, 118 S.

Wagner, Cosima.
Cosima Wagner.* Ein Lebensbild — zu ihrem 80. Geburtstage. (25. XII. 1917.) Bayreuth, A. Giessel. kl. 8°. 67 S. m. Titelbild. ℳ 2.

Wagner, Richard.
Bülow, Paul. Der deutsch-völkische Gehalt der Meistersinger-Dichtung Richard Wagners im Lichte des Weltkrieges. Mit einem Leitgedicht von Friedr. Lienhard. Lübeck ('17), Gebr. Borchers. 8°. 31 S.

— Griesser, Luitpold. Rich. Wagners Tristan u. Isolde. Ein Interpretationsversuch. Wien u. Leipzig, H. Harbauer. 8°. 292 S. ℳ 9,60.

— Heiberg, Alma. Richard Wagners „Den flyvende Hollaender“, chronologisk, textlig og musikalsk belyst. [Dänischer Text.] Kopenhagen u. Leipzig, Hansen. 8°. 25 S.

— Istel, Edgar. Das Kunstwerk Rich. Wagners. 2. verb. Aufl. (Aus Natur u. Geisteswelt. 330. Bd.) Leipzig, Teubner. 8°. VI, 125 S. m. 1 Bildnis. ℳ 1,20.

— Koch, Max.* Richard Wagner. 3. Tl. 1859—1883. Mit 6 Abb., 1 Unterschrift- u. Brief-Nachbildg. (Geisteshelden. (Führende Geister.) Eine Sammlg. v. Biographien. Hrsg. v. Ernst Hofmann. 63.-65. Bd.) Berlin, Ernst Hofmann & Co. 8°. XVI, 774 S. ℳ 17,50.

— Kroll, Adolf. Das denkende All. Ein allgemein-verständl. Beitrag zur Philosophie d. Bewußten. Vom buddhist. Nirvana-Irrtum in der germanisch-deutschen Weltanschauung bei Schopenhauer, Rich. Wagner, Ed. v. Hartmann u. seiner Richtigstellung auf der Grundlage der edd. Lehre v. d. Unsterblichkeit u. Unzerstörbarkeit des Geistes. Unt. Zuhilfenahme jetztzeit. Naturwissenschaftserkenntnisse. Ein Versuch. Zeitz, Sis-Verlag. 8°. 42 S. ℳ 1,50.

— Nohl, Ludwig. Wagner. 2. vervollst. Aufl. (Musiker-Biographien. 5. Bd. Reclams Universal-Bibl. Nr. 1700 u. 1700 a.). Leipzig, Reclam. kl. 8°. 136 S. ℳ 0,25.

— Schmitz, Eugen. Richard Wagner. 2. verb. Aufl. (Wissenschaft u. Bildung. Einzeldarstellgn. aus allen Gebieten des Wissens. Bd. 55.) Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. 138 S. ℳ 1,25.

— Stefan, Paul.* Die Feindschaft gegen Wagner. Eine geschichtliche und psychologische Untersuchung. Regensburg, Bosse. gr. 8°. 84 S.

Wagner, Richard.

Waack, Carl.* Richard Wagner. Ein Erfüller und Vollender deutscher Kunst. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. X, 415 S. m. 1 Bildnis. Geb. ℳ 7,50.

— Wagner, Rich., an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853—1871. Hrsg., eingel. u. erläutert v. Wolfg. Golther. Mit e. Notenbeil.: 5 Gedichte f. e. Frauenstimme. 64.—73. Aufl. Volksausg. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 424 u. Musikbeil. 31 S. m. 1 Bildnis. Geb. ℳ 3,50. — [Dasselbe.] Herausgegeben v. Jul. Kapp. Mit 6 Bildn. u. 3 Hdschr. [Neue Ausg.] Leipzig, Hesse & Becker. kl. 8°. 464 S. Geb. ℳ 2,50.

— Wagner, Richard. Dramatische Werke. Mit Bildern. Hrsg. u. eingeleitet v. Karl Reuschel. 2. Aufl. Leipzig, Meulenhoff. kl. 8°.

[1. Bd. Rienzi. Der flieg. Holländer. Tannhäuser. Lohengrin. Tristan. 356 S. — 2. Bd. Der Ring des Nibelungen: Rheingold. Walküre. Siegfried. Götterdämmerung. 400 S. — 3. Bd. Die Meistersinger von Nürnberg. Parsifal. Die Feeen. Das Liebesverbot. Die hohe Braut. Die Sarazenin. Die Bergwerke zu Falun. Jesus von Nazareth. Wieland der Schmied. Die Sieger. Eine Kapitulation. 549 S. Zusammen Pappb. ℳ 12.

— Wagner, Rich. Die Meistersinger von Nürnberg. Mit Einleitg. u. Anmerkgn. hrsg. v. Joh. Černy. (Freytags Sammlg. ausgewählter Dichtungen und Abhandlungen.) Leipzig, Freytag. kl. 8°. 200 S. ℳ 1,50.

— Wagner, Rich. Lettres de famille traduites par Georges Khnopff, précédées d'une notice biographique. (Les personnalités de l'histoire.) Bruxelles, A. Norz. kl. 8°. 294 p.

Wagner, Siegfried.

Pretzsch, Paul. Schwarzschwanenreich. Führer durch Dichtg. u. Musik. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 57 S. ℳ 0,80.

[S.-A. a. d. W.: Die Kunst Siegfried Wagners.]

— Pretzsch, Paul. An allem ist Hütchen schuld. Führer durch Dichtg. u. Musik. Leipzig, ebenda. 8°. 64 S. ℳ 0,80.

[S.-A. a. d. W.: Die Kunst Siegfried Wagners.]

Weingartner, Felix.

Dette, Arthur. Goethes Faust. Bühnenbearbeitg. u. Musik von Felix Weingartner. Einführung. Leipzig, Breitkopf & H. kl. 8°. 37 S. ℳ 1.

Wennerberg, Gunnar.

Hennerberg, C. F. Förteckning över G. Wennerbergs Tonverk s. Abschnitt I.

VI.

Allgemeine Musiklehre.

Akustik. Tonpsychologie. Rhythmik u. Metrik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Gehörs-Übungen. Dirigieren. Notenschrift.

Bölsche, Franz. Übungen u. Aufgaben z. Studium d. Harmonielehre. 4., durchges. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VIII, 123 S. ℳ 2,50.

Faisst, Immanuel v. Beispiele u. Aufgaben. zur Harmonielehre. 8. Aufl. Stuttgart, Sulze & Galler. ℳ 4,50.

Faisst, I. v. Harmonielehre. 1. Tl. Akkordlehre, bearb. v. Heinrich Lang. 8. Aufl. Ebenda. ℳ 6,50.

Fortschritte, Die, der Physik im J. 1917. Dargestellt von der deutschen physikal. Gesellschaft. 73. Jahrg. 1. Abt. Braunschweig, Vieweg & Sohn. gr. 8°. XIV, 217 S. ℳ 22.

[1. Allgemeine Physik, Akustik, physikal. Chemie. Red. von Karl Scheel.]

Frank, Otto. Anwendung d. Prinzips d. gekoppelten Schwingungen auf einige physiolog. Probleme. 2. Abh. München, Kgl. bayer. Akad. d. Wissenschaften. München, G. Franzscher Verl. in Komm. 8°. S. 107—160. ℳ 1.

[S.-A. a. d. Sitzungsberichten der Kgl. bayer. Akad. d. Wiss. Mathematisch-physikal. Kl. 1918.]

Hauer, Jos. Op. 13. Über die Klangfarbe. Mit einer Beilage. Eigentum des Autors. Wien, VIII. Josefstädterstr. 74. 8°. 19 S. ℳ 1.

[Angezeigt in: Zeitschr. f. Musikw. S. 200.]

Heinze, Leop. Theoretisch-praktische Musik- u. Harmonielehre nach pädag. Grundsätzen. 1. Tl. Breslau, Handel. 8°. VI, 186 S. m. 2 Taf. Geb. ℳ 3,60.

[Für österreich. Lehrerbildungsanstalten, Musikschulen usw. eingerichtet von Franz Krenn. Musik- u. Harmonielehre. 14. Aufl., bearb. v. Hans Wagner.]

Jadassohn, S(alomon). Die Lehre vom reinen Satze, in drei Lehrbüchern dargest. Leipzig, Breitkopf & H.

1. Bd.: Lehrbuch der Harmonie.* 17. Aufl. gr. 8°. XIV, 290 S. ℳ 4.

Jadassohn, S. Aufgaben u. Beispiele f. das Studium in der Harmonielehre mit Bezugnahme auf d. Verf. Lehrbuch d. Harmonie. — Exercises and examples for the studies in harmony appertaining to the manual for harmony. 8. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VI, 96 S. ℳ 1,80.

Kerschagl, Joh. N. Die instrumentale Begleitung beim Schulgesange. Betrachtungen u. Anreggn. f. die jüngere Lehrerschaft. Mit 34 Notenbeispielen. Wien ('17), Pichlers Wwe. & Sohn. gr. 8°. V, 42 S. ℳ 1,70.

Klauwell, Otto.* Die Formen der Instrumentalmusik. 2., sorgfältig durchgesehene u. erweit. Ausgabe von Walter Niemann. Leipzig, Leuckart. kl. 8°. 100 S. ℳ 2.

Knorr, Iwan. Aufgaben f. d. Unterricht in d. Harmonielehre. Für die Schüler von Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt a. M. zusammengest. 3. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. 78 S. ℳ 1,50.

Krebs, Wilh. Schallrätsel der Atmosphäre. Mit 40 Abb. im Text. Wien ('18). Hamburg, Boysen & Maasch in Komm. Lex. 8°. 54 S. ℳ 4,50.
[S.-A. a. d. Artillerist. Monatshefte 1915—1917. u. d. Österreich. Flug-Zeitschrift 1916—1917.]

Krehl, Stephan.* Allgemeine Musiklehre. 2., verb. Aufl. (Sammlung Göschen, Nr. 220.) [Derselbe.] Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung. Neudruck. (Sammlung Göschen, Nr. 390.) Berlin, Göschen. kl. 8°. 172 S. u. 168 S. Geb. Je ℳ 1.

Krohn, Ilmari. Musiikin teorian oppijakso. II. Säveloppi (Melodiikka). Porvoo ('16), W. Söderström. 552 S. ℳ 25.

Merkel, Johs. Aufgaben z. Übung im Harmonisieren. Schlüssel zum Selbstunterricht. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. IV, 52 S. ℳ 1.

Mühl, P. von der. Der Rhythmus im antiken Vers. Vortrag. Aarau, Sauerländer & Co. Lex. 8°. 20 S. ℳ 1,40.
[S.-A. a. d. 46. Jahrbuche d. Vereins schweizer. Gymnasiallehrer.]

Nilsson, Christian. Om harmonisk modulation. Några anvisningar. Stockholm ('17), A. V. Carlsons Bokförl. A.-B. 4°. 119 S. Kr. 8,25.

Petersen, Eugen.* Rhythmus. (Abhandlgn. der Kgl. Gesellsch. d. Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-histor. Klasse. N. F. 16. Bd., Nr. 5.) Berlin ('17), Weidmannsche Buchh. Lex. 8°. 104 S. ℳ 8.

Quint, Heinz. Die Tonschubleiter u. d. Dreiklangschlüssel. Apparat u. Abhandlg. Wien, Anzengruber-Verlag. 8°. 8 S. m. Fig. ℳ 2.

Richter, Ernst Friedr. Die prakt. Studien zur Theorie der Musik. In 3 Lehrbüchern bearb. 1. Bd.: Lehrbuch der Harmonie. Prakt. Anleitg. zu d. Studien in derselben, zunächst f. d. Kgl. Konservatorium d. Musik zu Leipzig bearb. 29. Aufl. m. Anmerkgn. u. Ergänzgn. vers. v. Alfred Richter. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XIV, 226 S. ℳ 3. — [Dasselbe]. 2. Bd. Lehrbuch des einfachen u. doppelten Kontrapunkts.... verm. u. ergänzt von Alfred Richter. Neu rev. 14. Aufl. Ebenda. gr. 8°. XI, 241 S. ℳ 4,50.
[Breitkopf & H.'s musikal. Handbibliothek I. II.]

Richter, E. Frdr. Exercices pour servir à l'étude de l'harmonie pratique extraits du „Lehrbuch d. Harmonie". Revús et corrigés par Alfred Richter. Texte trad. de l'allemand et annoté par Gust. Sandré. Ouvrage adopté au conservatoire royal de Bruxelles. 8e éd. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. IV, 46 S. ℳ 1.

Riemann, Hugo.* Handbuch d. Harmonielehre. 6. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XIX, 234 S. ℳ 5.

Rietsch, Heinrich. Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer entwickelnden Darstellung d. allgemeinen Musiklehre. 2., durchges. Aufl. (Aus Natur- und Geisteswelt. 178. Bdch.) Leipzig, Teubner. 8°. IV, 123 S. ℳ 1.20.

Scheffler, Karl. Die Melodie. Versuche e. Synthese nebst e. Kritik der Zeit. Berlin, Cassirer. ℳ 3.

Sekles, Bernhard. Musikdiktat. Übungsstoff in 30 Abschnitten. Mainz, Schott. ℳ 1,50.

Sering, F. W.* Allgemeine Musiklehre in ihrer Begrenzung auf das Notwendigste f. Lehrer u. Schüler in jedem Zweige musikal. Unterrichts. 7. Aufl. Neu bearb. v. Carl Thiel. Lahr, Schauenburg. 8°. 82 S. Geb. ℳ 2,50.

Seydler, Th. u. Bruno Dost. Material f. den Unterricht in der Harmonielehre, zunächst f. Seminarien bearb. Heft I—III von Seydler, Heft IV—VI von Dost. Leipzig, Breitkopf & H.
Heft I, 9. Aufl. 8°. 22 S. m. Fig. Kart. ℳ 0,50.

Wiehmayer, Theodor.* Aufgabebuch. 200 Aufgaben u. Beispiele zur „Musikal. Rhythmik u. Metrik. Magdeburg, Heinrichshofen.

VII.

Besondere Musiklehre: Gesang.

Liturgik. Kirchen-, Kunst- und Schulgesang. Sprache.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Arper, Karl und **Alfred Zillessen.** Evangelisches Kirchenbuch. 1. Bd.: Gottesdienste. 2., völlig neu bearb. Aufl. der von † Rich. Bürkner u. K. Arper herausgegeb. Liturgiensammlung f. evangel. Gottesdienste. Göttingen ('17), Vandenhoeck & Ruprecht. 8°. 317 S. Geb. ℳ 7,50.

Bäuerle, Hermann. Theoretisch-praktische Gesanglehre f. mehrstimmigen Knaben- oder Frauenchor. Beuthen O.-S., Konservatorium-Verlag Th. Cieplik. Lex. 8°. 43 S. ℳ 1,50.

Boll, J., Das kathol. Kirchenjahr. 18. Aufl. Karlsruhe, „Badenia". kl. 8°. 1 farb. Bl. auf Karton m. Text auf d. Rücks. ℳ 0,12.

Breu, Simon. Das elementare Notensingen f. höhere Lehranstalten. Ergänzungs-Heft zu jedem Schulliederbuch. 5. verb. Aufl. Würzburg, Kgl. Universitätsdruckerei H. Stürtz. 8°. 83 S. ℳ 0,60.

Brömme, Otto. Vollendete Stimmbildung. Ein Beitrag z. Erkenntnis der phonetisch richtigen u. gesundheitsgemäßen Stimm-Behandlg. nach Eduard Engel. Buchschlag b. Frankfurt a. M. ('19), Verlag der Konzert-Programme. 8°. ℳ 4.

Christelbauer, Josef. Winke f. den Singunterricht. (Schaffende Arbeit u. Kunst in der Schule. Beihefte Nr. 75). Leipzig, Schulwissenschaftl. Verlag A. Haase. gr. 8°. 38 S. ℳ 0,85.

Dibbern, G. Grundzüge d. Gesanglehre. Unt. Berücks. d. Privatunterrichts sowie besonders der weiblichen Stimme f. Lehrer u. Schüler zusammengest. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. VIII, 274 S. m. Fig. u. 2 Taf. ℳ 5.

Eisenring, Georg. Der Gesangunterricht in der Volksschule. Ein methodisches Handbüchlein f. werdende u. fertige Lehrer u. Erzieher. Zürich, Füssli. 8°. Kart. ℳ 3.

Fischer, Karl. Kurzgefaßte Erklärg. d. hl. Messe f. Erwachsene u. Kinder bearb. 5. Aufl. Karlsruhe, Badenia. kl. 8°. 26 S. ℳ 0,25.

Gerber, P. H. Die menschliche Stimme u. ihre Hygiene. 3. Aufl. (Aus Natur u. Geisteswelt. 136. Bd.) Leipzig, Teubner. 8°. IV, 121 S., mit 21 Abb. ℳ 1,20.

Gottesdienst, Der, am Morgen d. hl. Karfreitags nach d. röm. Missale, lateinisch u. deutsch nebst Erklärg. d. dabei vorkomm. Gebräuche. 8. Aufl. Rottenburg, W. Bader. 16°. 48 S. ℳ 0,25.

Gottesdienst u. Liturgie in d. kathol. Kirche. 21. Tausend. (Apologetische Volksbibliothek Nr, 58.) München-Gladbach, Volksvereins-Verlag. 8°. 16 S. ℳ 0,10.

Heuler, Raim.* Neue Aufgaben d. Gesangunterrichtes an höheren Lehranstalten, höher. Mädchenschulen u. Mädchen-Mittelschulen d. Kgr. Bayern auf Grund d. Schulordnung v. 30. V. 1914, sowie d. Zusatzbestimmungen z. Schulordnung d. höheren Mädchenschulen v. 1. u. 9. VI. 1916. Einführ. Erläut. und methodische Winke f. Gesanglehrer u. Gesanglehrerinnen dieser Anstalten. Nürnberg, F. Korn. gr. 8°. 65 S. ℳ 1,90.

Hoffmann, J. Die Stimmbildungsübungen (Ton- u. Lautbildungsübungen) im Schulgesangunterricht. Bearb. unter Mitwirkung v. E. Nitsche. Zugleich ein Wegweiser z. schönen u. edlen Singen. Ausg. f. Lehrer Berlin, F. Ashelm. 8°. VII, 78 S. m. 2 Taf. ℳ 3.

[Ausgabe f. Schüler. 2. Tl. d. Ausg. f. Lehrer. Ebenda 8°. 44 S. ℳ 1.]

Holmberg, Olof. Handledning vid den första undervismingen i sång och läsning. 2: a uppl. Stockholm, P. A. Norsted & Söner. 49 S. Kr. 1,75.

Kofler, Leo. Richtig atmen. Atemgymnastik für Gesunde, Schwache u. Kranke.... Aus dem Engl. übers. v. Hedwig Andersen. 3., wenig veränd. Aufl. (Breitkopf & H.'s Musikbücher.) Leipzig ('17), Breitkopf & H. 8°. VIII, 37 S. m. 15 Abb. ℳ 1.

Leser-Lasario, B. M. Die zehn Gebote des Atmens. Ein Lebenswink f. Alle, insbes. f. solche, die infolge angeborener innerer Verengungen u. Verwachsungen an e. gehemmten Atmung leiden. Homburg v. d. Höhe, Selbstverlag. 8°. 13 S. ℳ 1,20.

Müller-Brunow, W. Tonbildung od. Gesangunterricht? Beiträge z. Aufklärg. üb. das Geheimnis d. schönen Stimme. I. Tonbildung od. Gesangunterricht? II. Tonbildung. Die

richt. Erziehung d. menschl. Stimme z. Kunstgesange nach d. Grundsätzen des primären Tones, zugleich Studien f. Sänger, Sangesbeflissene und Redner. 7. Aufl. Leipzig, C. Merseburger. Lex. 8°. 71 S. m. 1 eingedr. Bildnis. ℳ 3.

Nelle, Wilh.* Schlüssel z. evangel. Gesangbuch f. Rheinland u. Westfalen. Die 580 Lieder dieses Buches nach Geschichte, Gehalt und gottesdienstl. Verwertung dargest. Gütersloh, Bertelsmann. gr. 8°. XVI, 396 S. ℳ 15.

Offizium, Das kleine, d. seligsten Jungfrau Maria f. die vier Zeiten des Jahres nach dem röm. Brevier nebst d. Totenoffizium und d. Bußpsalmen d. Litanei zu allen Heiligen, gemäß d. neuesten Entscheidg. d. Ritenkongregation. 3. Aufl. Latein. Text m. deutschen Rubriken und Vorbemerkgn. Regensburg, Pustet. kl. 8°. 376 S. m. Titelbild. ℳ 3.

Plaß, Johs.* Der Rhythmus d. Melodien unserer Kirchenlieder. Nach den Erfordernissen d. Gemeindegesanges v. d. musikal. Grundlagen aus entwickelt. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. 166 S. ℳ 5.

Rude, Adolf. Methodik d. gesamten Volksschulunterrichts. Unt. bes. Berücks. d. neueren Bestrebungen. Evangel. Ausg. II. Bd. Methodik des naturkundlich-mathemat. u. d. techn. Unterrichts. (Der Bücherschatz d. Lehrers.... Hrsg. v. K. O. Beetz u. A. Rude. 9. Bd., 2. Tl.) 18., verb. Aufl. Osterwieck, Zickfeldt. gr. 8°. XII, 664 S. m. Abb. ℳ 8.
[Darin unter Nr. 7 Gesangunterricht.]

Sakkers, D. J. Het zang-examen voor de onderwijzersacte. 50 verslagen der laatste jaren, tot een geheel van 30 bijeengevoegd. Tiel, Mijs. kl. 8°. 52 p. f. 0,50.

Scherndl, Balthasar. Liturgisches Handbüchlein z. Gebrauche f. Priester u. Meßner. 4. u. 5. Aufl. Linz, Preßverein. kl. 8°. XII, 114 S. m. 1 Titelbild. ℳ 2,50.

Schmid, Eugen. Die neuen kirchenmusikal. Vorschriften s. Abschnitt IV unter Sammlung „Kirchenmusik“.

Schulandachten. Stuttgart ('17), Verlag d. evangel. Gesellschaft. 8°. 168 S. Geb. ℳ 1,30.

Seifert, Otto. Über funktionelle u. organ. Stimm-Sprachstörungen bei Soldaten. (Würzburger Abhandlgn. aus dem Gesamtgebiet d. prakt. Medizin. 17. Bd., Heft 12.) Leipzig, Kabitzsch. Lex. 8°. V, VII, 32 S. m. 8 Abb. im Text. ℳ 1,20.

Spieß, Gustav. Kort handledning för inlärande av en riktig tonbildning i tal och sång. 3:e tillökade uppl. Bemynd. översättn. av Hanna G. Pegelow. Stockholm, P. A. Norstedt & Söner. 27 S. Kr. 1,10.

Stumpf, C.* Die Struktur der Vokale. (S.-A. a. d. Sitzungsberichten d. kgl. preuß. Akademie d. Wissenschaften. Jg. 1918.) Berlin, Reimer in Komm. Lex. 8°. S. 333—358 m. Fig. ℳ 1.

Süßmann, Otto. Methodisches Handbuch f. d. Gesangunterricht in d. Volksschule nach d. Ministerialerlaß v. 1914. Ausgabe I in Anlehnung an d. Liederbücher v. Runge-Gast-Gusinde bearb. Berlin, Trowitzsch & Sohn. 8°. XI, 176 S. ℳ 5. [Dasselbe.] Ausg. II z. Gebrauch neben allen method. Liederbüchern. Ebenda. 8°. XI, 205 S. ℳ 6.

Thalvi, Wladimir. Om sangnoder i forhold til sangtekst. [Über Textaussprache im Gesang.] [Dänischer Text.] Kopenhagen, Gyldendal. 8°. 26 S.

Weinmann, Karl. Kyriale. Auszug aus d. editio vaticana, m. Choralnoten, Violinschlüssel, geeigneter Transposition, Übersetzg. d. Texte u. Rubriken. 2. Aufl. Regensburg, Pustet. 8°. IV, 108 S. ℳ 0,80.

VIII.

Besondere Musiklehre: Instrumente.

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Altmann, W. Kammermusikliteratur s. Abschnitt I.

Biehle, Johs. Bronze- oder Gußstahl-Glocken? Leipzig, Pfarrer Pasche, Dieskau. 34 S. m. 3 Kurvendarstellgn. ℳ 1.
[Angezeigt und besprochen in: Neue Musik-Zeitung 39, 286.]

Fryklund, D. En pochette d'amour av Thomas Edlinger d. ä. Sundsvall, Sahlins Boktrykeri. (Nur in 25 Expl. gedruckt.)

Fuchs, Albert. Taxe d. Streich-Instrumente. Anleitg. z. Einschätzg. der Geigen, Violen, Violoncelli, Kontrabässe usw. nach Herkunft u. Wert. 2. Aufl. Leipzig, C. Merseburger. gr. 8°. 177 S. m. Abb. ℳ 6.

G'schrey, Rich. Kurzer Leitfaden der Klavierspiel-Technik. Nach modernen Gesichtspunkten zusammengestellt. München, Zierfuß. 8°. ℳ 1,20.

Hauser, Josef. Das goldene Buch. Ein prakt. u. leichtverständl. Ratgeber f. Zitherspieler u. zwar f. Zitherlehrer, Dirigenten v. Zithérvereinen, sowie f. solche, welche mangelhaften Unterricht genossen, e. ungenüg. Schule z. Selbstunterr. benützten, sich schlechte Spielmanieren angewöhnten, od. ihr Wissen in bezug a. Theorie u. Praxis bereichern wollen. Verf. nach fünfzigjähr. Tätigkeit auf d. Gebiete der Zither. München, J. Hauser. kl. 8°. 126 S. m. Abb. u. 1 eingedr. Bildnis. ℳ 2,60.

Hecht, Gustav. Merkbüchlein für angehende evangel. Organisten. Praktische Fingerzeige zur würdigen Ausübung des Amtes f. alle, die sich auf den Organistenberuf vorbereiten. Berlin-Lichterfelde, Vieweg. 8°. ℳ 0,60.

Leimer, Karl. Handbuch f. den Klavierunterricht in den Unter- u. Mittelstufen. Das theoret. und prakt. Material für die ersten Semester u. Anweisung f. die Verwendung. Hannover, Oertel. 8°. 96 S. m. Abb. ℳ 3.

Matthay, Tobias. The act of touch in all its diversity. New impression. London ('16), Longmans, Green & Co. 8°. XLI, 328 p.

Meyer, Fritz. Berühmte Geigen u. ihre Schicksale. Musikalische Plauderei. (Tongers Musikbücherei Bd. 10.) Köln, Tonger. 8°. Kart. ℳ 2.

Möller, Rich. Laute, Viola da gamba, Viola da braccio, die alten Instrumente und ihre Bedeutg. f. unsere heut. Hausmusik. (Der Lautenspiegel. Beihefte z. Monatsschrift „Die Laute". Hrsg. v. Rich. Möller. 1. Bd.) Wolfenbüttel, Zwissler. gr. 8°. 60 S. m. 4 Abb. Geb. ℳ 4,50.

Renard, Edm. Von alten rheinischen Glocken. Düsseldorf, Schwann. Lex. 8°. V, 83 S. m. Abb. u. 4 Taf. ℳ 4.

[S.-A. aus den Mitteilgn. d. rhein. Vereins f. Denkmalspflege u. Heimatschutz. 12. Jg.]

Rodet, J. Notions d'acoustique. Instruments de musique. Le Télharmonium. Paris, Gauthier-Villars. 8°. fr. 3,50.

Sachs, Curt.* Die Maultrommel. Eine typologische Vorstudie. (S.-A. aus d. Zeitschr. f. Ethnologie. Heft 4—6. 1917.) Lex. 8°. S. 185—200.

Saß, Aug. Leop. Der Geigerspiegel. Betrachtungen üb. die verschiedenen Betätigungen d. Geigers. Leipzig, Kahnt. kl. 8°. 32 + 80 S. ℳ 0,60.

Vink, Frans. Het vingerzettingssysteem ten behoeve van het klavierspel. Amsterdam, Alsbach & Co. 4°. 75 p. f. 2

Vogel, Niel. Ratschläge für Geiger. Amsterdam, ('15!), Alsbach & Co.

[Angezeigt und besprochen: Musikpädagogische Blätter. S. 60.]

IX.

Ästhetik. Psychologisches. Pädagogik. Kritik. Autorrechte. Belletristik.

Becker, Julius Maria. Syrinx. Roman. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 200 S. Geb. ℳ 4.

Berger, Ludwig. Kunst u. Theater. Mainz, Wilckens. 8°. 32 S. ℳ 1.50.

Bethge, Ernst Heinr. Sechs Lieder-Reigen f. vaterländ. Abende u. Schulfeiern. Leipzig, Strauch. gr. 8°. 16 S. ℳ 2,50.

Bloch, Ernst. Geist der Utopie. München u. Leipzig, Duncker & Humblot. gr. 8°. 445 S. ℳ 10.

[Vergl. Zeitschrift f. Musikwissenschaft I, 141.]

Boor, H. O. de. Urheberrecht u. Verlagsrecht. Ein Beitrag z. Theorie d. ausschließl. Rechte. Stuttgart ('17), Kohlhammer. gr. 8°. XV, 402 S. ℳ 12.

Brandts Buys jr., M. A. Een ernstig woord tot concertgevers, componisten, toonkunstenaars en muziekliefhebbers. Geschreven in opdracht van het bestuur der Coöperatieve vereeniging De nieuwe muziekhandel te Amsterdam. Amsterdam, „De nieuwe muziekhandel". gr. 8°. 16 p. fr. 0,25.

Brasch, Georg. Tonkunst u. Wirklichkeit. München, Zierfuß. 8°. ℳ 1,50.

Christiansen, Karl. Der Drehorgelhendrich. Aus der Geschichte einer Familie. (Neue christliche Erzählgn. 3. Bd.) Berlin, Furche-Verlag. 8°. 96 S. ℳ 2.

Diel, Johs. Baptist. Musikantenleben. Erzählg. 9. u. 10. Aufl. Freiburg i. B., Herdersche Verlagsh. kl. 8°. 108 S. Geb. ℳ 1.

Ehrenberg, Herm. Staat u. Kunst. Akadem. Festrede. Münster, Univers.-Buchh. Coppenrath. 8°. 31 S. ℳ 0,75.

Flade, Paul. Laßt die Kurrende wieder singen! Anregung u. Winke. Leipzig, Max Koch. 8°. 24 S. ℳ 0,50.

Flegler, Wilh. Das Gießer Kommersbuch u. die erste hessische Kammer d. Stände. Ein Kleinbild aus d. vormärzl. Zeit. 2., durchges. Abdr. Gießen, von Münchow in Komm. 8°. 28 S. ℳ 1.

Gennrich, Friedr.* Musikwissenschaft und roman. Philologie. Ein Beitrag zur Bewertung d. Musik als Hilfswissenschaft d. roman. Philologie. Halle, Niemeyer. gr. 8°. III, 54 S. ℳ 3.

Hackmann, Hans.* Die Wiedergeburt der Tanz- und Gesangskunst a. dem Geiste der Natur. Jena, Diederichs. 8°. 86 S. ℳ 2,50.

Hanslick, Eduard. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag z. Revision der Ästhetik der Tonkunst. 12. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. kl. 8°. IX, 174 S. ℳ 3.

Hartog, A. H. de. Het wezen der muziek. Amsterdam, Kruyt. gr. 8°. 40 p. f. 0,75.

Havelaar, Just. De symboliek der kunst. Haarlem, De Erven F. Bohn. 8°. VIII, 142 p. m. 16 pltn. f. 2,90.

Herget, A. Die wichtigsten Strömungen im pädagog. Leben d. Gegenwart. 1. Tl. Kunsterziehg. Arbeitsschule. Staatsbürgerl. Erziehg. Moralpädagogik. 2. vollst. umgearb. u. verm. Aufl. (Pädagog. Werke der Zeitschr. „Schaffende Arbeit u. Kunst in d. Schule". Leipzig, Schulwissenschaftl. Verlag A. Haase. 8°. 143 S. m. 9 Bildn. Geb. ℳ 2,50.

Hoefer, Edm. Erzählungen e. alten Tambours. III. (Hesses Volksbücherei. Nr. 1176.) Leipzig, Hesse & Becker. kl. 8°. 84 S. ℳ 0,25.

[I—III in 1 Bd. geb. ℳ 1,20.]

Holländer, Felix. Der Tänzer. Ein Roman in drei Büchern. Berlin, S. Fischer. ℳ 6.

Jugendkultur, Musikalische.* Anreggn. aus der Jugendbewegung, hrsg. v. Fritz Jöde. Hamburg, Freideutscher Jugendverlag. 8°. 184 S. Geb. ℳ 4.

Kümmel, Konr. Die vier Musikanten. Volkserzählgn. 11.—16. Taus. Freiburg i. Br., Herdersche Verlh. kl. 8°. IV, 90 S. Geb. ℳ 0,70.

Lichnowsky, Mechtild. Der Stimmer. Leipzig ('17), K. Wolff. Geb. ℳ 6,50.

Müller, Wilh. Kinderlieder u. Jugendsang. Unser „Kinderlieder-, Sing- u. Spielkurs." Ein kleiner Beitrag d. Erziehg. unserer deutschen Jugend zu Sang, Spiel u. Lebensfreude von früher Kindheit an. München, Selbstverlag. (München, J. J. Lentner in Komm.) 16°. 71 S. m. Abb. ℳ 2.

Pöch, Rud. Technik u. Wert des Sammelns phonograph. Sprachproben auf Expeditionen. (45. Mittlg. der Phonogrammarchivs-Komm. d. Kais. Akad. d. W. in Wien.) Wien ('17), A. Hölder in Komm. gr. 8°. 13 S. ℳ 0,60.

[S.-A. aus d. Sitzungsberichten d. Kais. Akademie d. Wissensch. in Wien. Mathem.-naturw. Kl. Abt. III. 126. Bd.]

Prümers, Adolf. Kriegserlebnisse e. Musik-Papsers. 1. Bd. Zwischen Zivil u. Militär. Leipzig, Xenien-Verlag. 8°. 48 S. ℳ 0,50.

Reiche, E. Der Bühnenvertrieb. (Zur rechtlichen Stellung des Aufführungskommissionärs.) Dissertation. Greifswald ('17). 8°. 219 S.

Schiedermair, L. Einführung in das Studium der Musikgeschichte s. Abschnitt IV.

Schlemüller, Hugo. Wie bringe ich Notizen in die Zeitungen? Ein prakt. Ratgeber f. Künstler. (3. Tl. d. Werkes „Wie bekomme ich Konzertengagements. Der Künstler als Kaufmann".) Frankfurt a. M., H. Schlemüller. 8°. 56 S. ℳ 2, mit Zeitungsliste (32 S.) ℳ 3.

Schmedes, Paul. Sang som erhverv. [Gesang als Erwerb.] [Dänischer Text.] Kopenhagen, Hansen. 8°. 23 S.

Söhle, Karl. Der verdorbene Musikant. Leipzig, Staackmann. 8°. ℳ 5.

Steiner, Rud. Das Wesen d. Künste. Stenogr. Nachschrift e. am 28. X. 1909 geh. Vortrags. Berlin, Philosophisch-anthroposoph. Verlag. kl. 8°. 34 S. ℳ 1,20.

Stieglitz, Olga.* Musikalische Kultur. (Zur Fortbildg. d. Lehrers. Anregungen u. Winke. Hrsg. v. Alfred Pottag. Heft 45.) Berlin, Union, Zweigniederlassung. gr. 8°. 20 S. ℳ 0,80.

Trautmann, Hans Das visuelle u. akustische Moment im mittelhochdeutschen Volksepos. Dissert. Göttingen ('17), Vandenhoeck & Ruprecht 8°. VIII, 123 S. ℳ 2.

Ude, Joh. Moralische Massenverseuchung durch Theater u. Kino. (Für Volkssittlichkeit.) Den hohen Behörden u. d. deutschen Volk vorgelegt v. „Österreichs Völkerwacht". Graz, Österreichs Völkerwacht. 8°. 31 S. ℳ 1.

Velden, Johs. Neue Wege f. Künstler und Mäzen. Ein Beitrag z. künstler. Volkserziehg. Berlin, Deutsche Gesellschaft für künstler. Volkserziehg. 8°. 7 S. ℳ 0,25.

Voigt, Alwin. Deutsches Vogelleben. Zugleich als Exkursionsbuch f. Vogelfreunde bearb. 2. Aufl (Aus Natur u. Geisteswelt. 221. Bdch.) Leipzig, Teubner. 8°. II, 126 S. ℳ 1,20.

Wassermann, Jacob. Das Gänsemännchen. Roman. 51.—56. Taus. Berlin, S. Fischer. 8°. 606 S. ℳ 8,50.

Werner, Heinz.* Die melod. Erfindg. im frühen Kindesalter. Eine entwicklungs-psycholol. Untersuchg. (43. Mitteilg. d. Phonogramm-Archivs-Kommiss., Sitzungsberichte d. K. Akad. d. Wissensch. in Wien. Philosophisch-histor. Kl. 182. Bd. 4. Abh.) Wien ('17), Hölder in Komm. gr. 8°. 100 S. ℳ 3,25.

Worringer, Wilh. Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag z. Stilpsychologie. 5., unveränd. Aufl. München, Piper & Co. gr. 8°. XI, 179 S. ℳ 5.

Wyß, Eugen. Musik bei Hell u. Dunkel als Seelenlehre. Zürich, Speidel & Wurzel. kl. 8°. 84 S. Geb. ℳ 2,40.

Wyß, E. Das Volkslied als Spiegel der Zeitgeschichte u. Kultur. Programm. Solothurn.

C. G. Naumann G. m. b. H., Leipzig